

LIVRAISON DU 1^{er} SEPTEMBRE 1859

MARTIN SCHÖNGAUER, peintre et graveur du x^ve siècle, par M. E. Galichon.

NICCOLO DELL' ABBATE ET LES PEINTRES DE FONTAINEBLEAU, suite et fin, par M. F. Reiset.

LES ENLUMINEURS DU NORD; les Miracles de la Vierge, manuscrit de Soissons, par M. Alferd Darcel.

LES ARTS ET LES FEMMES EN FRANCE : MADAME DE POMPADOUR, suite et fin, par M. de la Fizelière.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ. Charles Joseph Traviès, caricaturiste, par M. Ph. Burty. — Peinture donnée au Musée de Jeanne Darc à Orléans, par M. Vallet-Viriville. — La fontaine de la place Louvois, par M. A. D. ; faits divers.

GRAVURES

Saint Jean, d'après une gravure de Martin Schöngauer, dessiné par M. Flameng, gravé par M. Perrichon.

L'Annonciation, *fac-simile* sur report photographique d'une gravure de Martin Schöngauer, photographié sur bois par M. Lallemand, gravé par M. Piaud.

Appolon. Figure tirée d'un dessin du Parnasse, par Niccolo dell' Abbate, dessinée par M. Gaucherel, gravée par M. Pannemaker.

François 1^{er} reçu par la nymphe de Fontainebleau, réduction en *fac-simile* d'un dessin du Primatice, gravée par M. Gaucherel, eau-forte tirée hors texte.

MARTIN SCHÖNGAUER

PEINTRE ET GRAVEUR DU XV^e SIÈCLE



Ce n'est pas sans beaucoup de peine, que nous avons pu rassembler quelques renseignements sur la vie de Martin Schöngauer, et cependant cet artiste fut un des plus célèbres peintres-graveurs du xv^e siècle; ses contemporains, émerveillés de la beauté de ses productions, lui donnèrent les surnoms de *Hübsch* et de *Schön*, c'est-à-dire *le beau*, et sa renommée fut si grande pendant toute la première moitié du xvi^e siècle, que l'Italie, l'Espagne, la France, l'Angleterre, et d'autres pays encore, nous dit Wimpheling, se disputaient ses tableaux. Ses gravures ne jouirent pas d'une faveur moindre. Sa marque était si recherchée, qu'elle devint l'objet de fraudes nombreuses, de la part des graveurs de cette époque. Des copistes habiles repro-

duisirent à l'envi ses estampes, en y mettant leur marque, tandis que d'autres artistes, et des marchands moins scrupuleux encore, apposèrent son monogramme sur leurs propres œuvres, ou sur celles d'autrui, pour en assurer le débit. C'est ainsi seulement qu'on peut expliquer la présence de sa marque sur les lettres N et K de l'Alphabet du maître de 1466, ainsi que sur nombre de pièces d'un mérite fort médiocre, et notamment sur une copie en contre-partie d'un Christ mort, par le maître à la marque BM, son disciple; copie qui porte l'adresse de Martini Pétri, le possesseur de plusieurs des planches de Lucas de Leyde.

Cette grande renommée s'effaça peu à peu pendant le xvii^e et surtout

le ^{xviii}^e siècle, qui méprisèrent toutes les œuvres des époques primitives, regardées alors comme barbares. Martin Schöngauer tomba dans un si profond oubli, que ses tableaux se perdirent ou furent confondus avec ceux d'autres artistes. Ses estampes, si recherchées de nos jours, furent dès lors si peu estimées, qu'à la vente de Mariette, 187 de ses pièces, y compris quelques gravures de Bocholt et d'Israël de Mecken, se vendirent en un seul lot, pour le prix dérisoire de 399 livres 19 deniers, que dépasserait de nos jours une seule des estampes de ce célèbre graveur. Aujourd'hui, que le goût pour les maîtres primitifs est revenu, les plus riches galeries de l'Europe sont fières de posséder un tableau du beau Martin; mais trop souvent on lui attribue des toiles qui ne sont point de lui, et sans autre fondement que le désir de mettre un nom illustre sur des peintures d'artistes anonymes.

La date certaine de la naissance de Schöngauer n'est point connue, mais on peut la placer vers 1420, si l'on s'en rapporte à la date d'un tableau conservé dans le musée de Sienne, et qui représente l'artiste jeune encore : on lit auprès d'un écusson portant un croissant de gueules sur champ d'or, une inscription ainsi conçue : HIPSH MARTIN SCHONGAVER MALER, 1453; c'est-à-dire *le beau Martin Schöngauer, peintre*¹. Le lieu où il vint au monde n'est pas mieux déterminé que la date de sa naissance. L'armorial de Weigel (t. II, pl. 153), d'accord avec une note trouvée derrière un second portrait de Schöngauer (dont nous aurons à parler plus loin), nous fait connaître que sa famille, sinon lui-même, était originaire d'Augsbourg, et appartenait à la grande bourgeoisie de cette ville. Largkmair, qui fut son élève, le dit natif de Colmar², et enfin les registres de la bourgeoisie d'Ulm le mentionnent dès 1441, comme un peintre qui, tantôt sous le nom de Schöngauer, tantôt sous celui de Schön,

4. Une Description de Sienne, imprimée en 1754, sous le titre de *Breve Relazione delle cose notabili della città di Siena*, mentionne ce tableau dans les termes suivants : « Portrait de Hipsch Martin Schöngauer, un des premiers inventeurs de la gravure sur cuivre, né en 1453, mort en 1486, peint par Albert Dürer son élève. » Il est aisé de voir que l'auteur de cette notice répète les assertions de Sandrart relativement à la mort de Schöngauer; qu'il prend pour date de sa naissance, celle qui indique, selon l'usage du temps, l'année où le tableau fut peint, et qu'il attribue enfin son portrait à Albert Dürer, suivant en cela la coutume italienne, qui donne à ce maître tous les tableaux venus d'Allemagne.

La même notice nous apprend que cette peinture faisait alors partie de la collection Spannocchi, formée presque en totalité par le général Enea Silvio Piccolomini, lors du sac de Mantoue.

2. Les archives de Colmar ne parlent point de sa naissance, et ne disent point s'il fut inscrit parmi les bourgeois de cette ville, ainsi que deux de ses frères dont il est fait mention dans les registres de cette classe.

exerça publiquement son art dans cette ville. On le retrouve encore travaillant à Ulm en 1450¹. Une circonstance permet d'ailleurs de conjecturer qu'il ne résidait point encore à Colmar en 1465. Cette année en effet, le chapitre de Saint-Martin de Colmar ayant à commander un Chemin de la croix, qui devait orner l'église, ce fut un autre peintre que l'on chargea de ce travail important. Mais en 1469, les archives de la ville constatent le paiement d'une redevance qu'aurait fait le beau Martin pour une maison qu'il possédait rue des Augustins, à l'enseigne du *Cygne*.

La position de Colmar, heureusement située entre deux grands centres artistiques et littéraires, Bâle et Strasbourg, séduisit sans doute Schongauer qui s'y établit définitivement avec ses frères. Des disciples² ne tardèrent point à venir se grouper autour de cet artiste éminent. Il devint ainsi le chef d'une école plus importante qu'on ne croit communément, et qui imposa son style à tous les peintres fixés sur les deux rives du Rhin, de Bâle à Strasbourg. Son talent, reconnu par ses contemporains, paraît l'avoir conduit à la richesse, car il devint possesseur de trois maisons, sises rue des Augustins à Colmar, où il mourut, le jour de la Purification de la Vierge, en l'année 1488.

Le document précieux qui établit sa mort d'une manière irrécusable, se trouve dans le registre des anniversaires de la paroisse Saint-Martin de Colmar. Nous le reproduisons ici en fac-simile :

Martinus Schongouwer Pictor, gloria legavit v solidos pro anniversario suo et addidit novem solidos unum denarium ad anniversarium patrum a quo habuit minus anniversarium. Obijt in die purificationis Marie Anno m^o lxxxviii^o.

« Martinus Schongouwer, pictorum gloria, legavit v solidos pro anniversario suo et addidit novem solidos unum denarium ad anniversarium patrum a quo habuit minus anniversarium. Obijt in die purificationis Mari anno LXXXVIII^o (1488). »

1. Voy. *Otte*, Manuel, p. 246. *E. Foerster*, dans le *Kunstblatt* de 1852, p. 382.

2. Les archives de Colmar mentionnent sept peintres portant d'autres noms, vivant alors dans cette ville.

Ce témoignage semble cependant infirmé par la constatation d'une redevance que les héritiers du beau Martin payaient en 1490, toujours pour l'une de ses maisons de la rue des Augustins; et, par un second portrait de sa personne, que possède aujourd'hui le musée de Munich, et qui a successivement orné les cabinets des comtes Paul de Praun, à Nuremberg, et de Fries, à Vienne. Sur le fond de ce tableau attribué à Jean Largkmair, on lit, près d'un écusson à croissant de gueules sur champ d'argent, et non d'or, comme dans celui de Sienne : « HIPSH MARTIN SCHONGAVER MALER, 1483¹. » Et derrière, sur un papier rongé par les vers, on trouve ces renseignements écrits en allemand : « Maître Martin Schöngauer, peintre, « dit le beau Martin à cause de son art, né à Colmar, par ses parents bour-
« geois d'Augsbourg. Noble d'origine... Mort à Colmar l'an 1499, le 2 février.
« Dieu lui fasse grâce. Et moi, Jean Largkmair, je fus son élève en l'année
« 1488. »

Le registre des anniversaires constate la mort de Schöngauer en termes trop précis, pour que nous puissions douter de son exactitude; nul doute que la redevance mentionnée ne fût payée par l'un des héritiers du peintre, et non par lui-même.

Quant à la note de Largkmair, malgré son ancienneté, elle ne présente pas un caractère tellement certain, que l'on puisse hardiment s'en servir pour annuler un acte authentique². Si l'on voulait faire accorder ces deux témoignages, il faudrait, supposant une erreur de la part de Largkmair, transposer les dates de sa note, ce qui établirait la mort de Schöngauer en 1488, et modifiant légèrement la traduction d'un texte presque indéchiffrable, conjecturer que Largkmair, son élève, rédigea cette note en 1499.

Longtemps après sa mort, Martin Schöngauer exerça une grande influence sur la gravure allemande. Presque tous les artistes de la fin du xv^e et du commencement du xvi^e siècle copièrent ses pièces, ou imitèrent sa manière. Parmi les plus habiles d'entre ceux qui l'adoptèrent, on distingue : Barthélemy Schoen qui grava en 1479, et à la famille duquel on a longtemps cru, mais à tort, que le beau Martin appartenait; Franz von Bocholt, que Bartsch regardait comme le plus ancien graveur de l'Alle-

1. Nous reproduisons ici la version de Bartsch, mais nous avons de très-fortes raisons de croire que la date est 1453 comme dans le portrait de Sienne : le huit à cette époque ressemblant beaucoup à un cinq. D'ailleurs s'il en était autrement, ce tableau, qui le représente âgé de trente ans au plus, contredirait tous les documents parfaitement authentiques, qui ont été relatés ci-dessus.

2. Scheurl et après lui Saudart avaient fait mourir le beau Martin en 1486. Quant à Bartsch, il s'en est rapporté à la note de Largkmair.



L'ANNONCIATION

Fac-simile d'une estampe de Martin Schongauer.

magne, mais qui fut un des élèves de Schöngauer; les Israël Mecken, ces copistes décidés qui reproduisirent alternativement les œuvres du maître de 1466, celles de Schöngauer, celles enfin d'Albert Dürer, et qui apposèrent leur marque sur plusieurs des estampes de Bocholt; Wenceslaus d'Olmütz, qui fut architecte, orfèvre et graveur, copia un grand nombre de pièces du beau Martin. Albert Glockenton suivit ses préceptes ainsi que le maître B M, dont la gravure capitale, *le Jugement de Salomon*, paraît avoir été faite d'après un tableau de Schöngauer. Albert Dürer, lui-même, le plus grand artiste de l'Allemagne, étudia ses procédés, comme on peut s'en assurer par l'examen des productions de ses premiers temps : la *Vierge au papillon* (dont le Père éternel est même un emprunt fait au beau Martin), *le Seigneur et la Dame*, *le Violent*, etc.

Albert Dürer ne fut point cependant, ainsi que plusieurs auteurs l'ont avancé, l'élève de Schöngauer. Dans ses Mémoires il déclare, en termes formels, qu'il a étudié sous Wohlgemuth, et il ne parle même point de l'intention qu'aurait eue son père de le placer chez Martin Schöngauer. Scheurl affirme avoir entendu dire à Albert Dürer lui-même « *que passant à Colmar, en 1492, il y fut reçu avec beaucoup de bienveillance par Gaspar et Paul, orfèvres en cette ville, et Louis, peintre, ainsi qu'à Bâle par Georges, autre orfèvre, tous frères du beau Martin Schöngauer, qu'il n'a jamais eu le bonheur de voir bien qu'il l'eût vivement désiré*¹. » Je ne vois, d'ailleurs, dans les œuvres de ces deux maîtres rien qui ait pu motiver l'opinion que je combats; car s'il est vrai qu'Albert Dürer étudia les procédés de gravure dont s'est servi Martin Schöngauer, il n'en adopta ni les types, ni le sentiment. Albert Dürer, peut-être le plus grand des peintres par la pensée, rêveur triste et profond, nous transporte dans les régions d'un monde fantastique, mais en restant toujours par la forme attaché au monde réel. Schöngauer n'aime ni la rêverie ni le fantastique; fortement imbu des exemples des maîtres flamands, dont il égale la clarté dans ses compositions, il est le peintre du mouvement; il reproduit la nature telle qu'elle se présente, non dans son ensemble mais dans ses détails, et anime ses personnages d'un sentiment que nul n'a dépassé. Les types des deux maîtres, non moins différents, indiquent des écoles fort éloignées l'une de l'autre; si peu habile expert qu'on soit, il est impossible de confondre les Vierges de l'école de Colmar, nature délicate et distinguée, avec celles de l'école de Nuremberg, qui préféra la puissance à la grâce.

L'influence des œuvres de Schöngauer ne se fit pas seulement sentir sur

1. Scheurl. Vita Ant. Kressen in Will. Pirckheymeri operibus, p. 354.

les écoles allemandes. Ses gravures, répandues de l'autre côté des Alpes, furent appréciées par les Italiens, comme elles méritaient de l'être. De nombreux artistes, parmi lesquels nous connaissons Nicoletto de Modène et le miniaturiste de Florence Gherardo, cherchèrent à s'approprier les procédés du maître allemand, et même copièrent plusieurs de ses estampes. Michel-Ange, jeune encore, fut tellement frappé de la beauté répandue dans sa *Tentation de saint Antoine*, qu'il la reproduisit en couleur; et Pérugin, au dire de Sandrart, aurait été en correspondance suivie avec le beau Martin; cependant rien ne confirme ce fait, et nous savons avec quelle réserve on doit accepter les récits de Sandrart, surtout lorsqu'ils sont en quelque chose à l'avantage de ses compatriotes.

L'école française subit aussi l'influence du génie de Martin dans plusieurs villes du nord-est de la France, on trouve des tableaux qui reproduisent les types consacrés par le beau Martin¹; dans les livres d'heures édités par Simon Vostre en 1502, et par Hardouin en 1509, il est des figures qu'encadrent des motifs de l'époque Renaissance, que l'on pourrait croire tracées par la main de Schöngauer, et souvent même elles sont des emprunts évidents faits à ses compositions gravées.

Peu ou point étudié, nous l'avons dit, pendant les siècles qui méprisèrent l'art gothique, Martin Schöngauer fut, depuis lors, considéré comme un artiste purement allemand. Cependant son style prouve suffisamment qu'il tient moins à l'Allemagne qu'à l'école de Bruges, dont il est, comme graveur, le plus fidèle interprète avec le maître de 1466, et dont il reproduit le caractère avec l'accent d'un maître. Vasari, contemporain d'Albert Dürer et écrivain judicieux, ne s'y trompa pas; frappé de la similitude du style de Martin avec celui des maîtres flamands, il ne le désigna jamais que sous le nom de Martin d'Anvers.

Cette opinion d'ailleurs ne repose point seulement sur une simple appréciation de son style, mais aussi sur la tradition.

Lambert Lombard, peintre flamand, écrivant à Vasari, le 27 avril 1565², dit: « En Allemagne apparut alors le beau Martin, graveur
« sur cuivre; il n'abandonna pas la manière de Rogier son maître,
« mais ne put atteindre à la beauté de son coloris, s'étant plutôt adonné
« à la gravure. Ses estampes, qui paraissaient merveilleuses de son temps,
« jouissent encore aujourd'hui d'une grande réputation parmi nos artistes

1. Dans l'église de Compiègne, on conserve une des peintures dont nous parlons : elle représente la vierge Marie qui soutient sur ses genoux le corps mort du Christ.

2. Carteggio d'artisti, t. III, p. 477. Il est curieux de remarquer ici avec quel soin Vasari avait su se créer des relations lointaines pour écrire son Histoire des peintres.

« en renom, car bien qu'elles soient un peu sèches, elles révèlent cependant un grand goût. De ce beau Martin sortirent tous les graveurs célèbres de l'Allemagne, et avant tous Albert Dürer, ce peintre extraordinaire, qui fut le disciple du beau Martin, dont il suivit la manière en lui donnant plus de naturel... »

Plutôt que d'admettre, avec moins de raison encore, l'opinion qui fait de Schöngauer l'élève de Luprecht Rust, graveur sur bois inconnu (l'art de la gravure sur bois ne fut jamais pratiqué par le beau Martin), il nous paraît plus convenable, de nous en tenir au dire de Lambert Lombard, que vient confirmer d'ailleurs une étude consciencieuse de l'œuvre du maître.

Il faut savoir surmonter la première impression toujours peu favorable, que produisent les figures maigres et décharnées de Martin Schöngauer. Si on persévère, dans l'observation attentive de ses tableaux ou de ses estampes, on ne tarde pas à être captivé par la vie qu'il a su y répandre, par la justesse des mouvements de ses personnages, par leurs attitudes si variées, et surtout par le caractère de ses têtes si expressives et si personnelles. Il est vrai, que Schöngauer n'a pas imité une nature de choix : ses personnages ont des membres osseux, souvent mal attachés, maigres et terminés par des extrémités longues et grosses; ce défaut est particulièrement saillant dans les mains aux doigts effilés, aux jointures noueuses, et qui semblent toujours crispés, dans les pieds qui ressemblent à des pieds de singe comme ceux qu'on voit dans les estampes du maître de 1466, avec lequel Schöngauer a d'ailleurs beaucoup d'analogie. Et cependant, bien souvent, l'amateur se surprend à préférer ces productions pittoresques et animées, à celles d'illustres artistes, plus sagement composées peut-être, ou plus séduisantes de forme, mais après tout, moins puissantes.

Ses femmes plaisent surtout par leur grâce naturelle, leur pose décente et un air de distinction qui semble presque français¹, quoique le type soit allemand ou flamand; ce visage légèrement ovoïde, ce front élevé fortement bombé, cette taille mince, cambrée, ce sein petit et nerveux, ces étoffes aux plis secs et cassés, reproduisent assez fidèlement le type consacré par Van Eyck. Ses *Vierges*, si bien appréciées de M. Renouvier, dans son ouvrage *des Types et des manières des peintres graveurs*, charment par leur maintien religieux, et représentent assez bien l'idéal peu élevé, auquel il a été donné à l'école de Bruges d'atteindre. *L'Annonciation*, l'une des gravures les plus gracieuses du beau Martin, et que nous avons fait

1. Voir dans son œuvre gravé les pièces décrites dans le Peintre graveur de Bartsch, sous les nos 7 et 86.

reproduire ici, montre parfaitement l'influence exercée par Van Eyck (d'après qui on pourrait la croire gravée), sur ces peintres du Rhin, qui durent autant à la Flandre qu'à l'Allemagne.

Toutefois ce n'est point dans les sujets gracieux, que se dégage le plus complètement la personnalité de Martin Schöngauer. Dessinateur du mouvement, à défaut de la pureté des formes, il devance Rembrandt, en excellent, comme lui, à rendre la foule avec ses agitations et ses colères. C'est dans les scènes qu'il a représentées de la vie du Christ, dans son Chemin de la croix, surtout, que sa nature exubérante développe toutes ses facultés originales. Ses types sont vulgaires, ses poses exagérées, il est vrai, mais quelle expression dans les têtes ! quelle ardeur fanatique, quelle rage brutale se peignent sur les visages des persécuteurs, et quel contraste avec le calme céleste, dont est empreinte la figure de l'Homme-Dieu ! On ne manquera pas de remarquer aussi, dans les ouvrages de Martin Schöngauer, comme dans ceux de Memling, son contemporain, et de beaucoup d'autres artistes flamands, ces figures étranges dont il trouvait les modèles, soit parmi les prisonniers que les Turcs, dans leurs continuelles incursions en Allemagne, laissaient entre les mains de leurs ennemis, soit encore, parmi les Maures, que menaient en Flandre les intrépides navigateurs qui venaient de découvrir les côtes de l'Afrique. Ce goût pour les figures mauresques, qui lui fut commun avec d'autres artistes, a été cause d'un grand nombre de fausses attributions.

ÉMILE GALICHON.

(La suite prochainement.)

NICCOLO DELL' ABBATE

ET LES PEINTRES DE FONTAINEBLEAU

(*Fin.*)

Le nom de ce maître ne resta pas bien longtemps en France aussi illustre que vers 1570. La réputation du Primatice attira tout, et peu à peu on s'habitua à donner à ce dernier tout l'honneur de l'école de Fontainebleau, et à ne plus célébrer Niccolo qu'en second ordre. Il n'en fut pas de même en Italie, où les ouvrages de sa jeunesse, faits sans collaboration, maintinrent sa renommée vivante. La ville de Bologne, qu'il avait ornée de ses belles fresques, le retint et l'honora comme un des maîtres de son école. Tout le monde connaît le fameux sonnet que fit Augustin Carrache à sa gloire. C'est un brillant hommage rendu aux grands talents de Niccolo. Si cependant il fallait prendre cette poésie à la lettre, et considérer le peintre de Modène comme réunissant en lui toutes les qualités d'un Raphaël, d'un Michel-Ange et d'un Corrège, nous n'y saurions plus voir qu'un assez fade jeu d'esprit.

Après tout, ce sonnet, sonnet si bien tourné, *vaut seul un long poème*. Nos lecteurs le retrouveront avec plaisir, et il nous donnera l'occasion d'ajouter à cette étude un peu aride quelques considérations générales. Le voici :

SONETTO IN LODE DI NICOLÒ BOLOGNESE.

Chi farsi un bon pittore cerca, e desia
Il disegno di Roma abbia alla mano,
La mossa, coll' ombrar Veneziano,
E il degno colorir di Lombardia.

Di Michel' Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Del Coreggio lo stil puro e sovrano,
E di un Rafel la giusta simetria.

Del Tibaldi il decoro, e il fondamento,
 Del dotto Primaticcio l'inventare,
 E un pò di grazia del Parmigianino.

Ma senza tanti studi e tanto stento,
 Si ponga solo l'opre ad imitare,
 Che qui lascioci il nostro Nicolino.

AGOSTINO CARACCI.

(Malvasia, *Felsina Pittrice*, tome I, page 159.)

C'est là, avouons-le, l'œuvre d'un esprit ingénieux, sans doute, mais bien peu convaincu. Et d'abord quelle incroyable fantaisie de venir faire à notre cher Niccolo un cortège d'honneur des plus grands artistes du xvi^e siècle ! Un homme tel qu'Augustin Carrache, sachant apprécier avec tant de finesse le style des maîtres, ne comprenait-il pas quelle inconvenance il y avait à mettre le charmant peintre de Modène sur une ligne trop haute, et quels sentiments opposés pouvait faire naître cette exagération ? Il ne faut plus nous étonner si, dans le livre de Malvasia¹, nous voyons à chaque instant les grands noms de Raphaël et de Michel-Ange servir de piédestal à la gloire des Carrache.

Mais laissons de côté l'inconvenance de la forme, et pardonnons à Augustin Carrache l'exagération de ses éloges, en raison du sentiment patriotique qui pouvait l'animer. Si nous allons au fond des choses, et si nous cherchons à juger la doctrine en elle-même, notre blâme sera bien plus sévère encore. L'admiration du peintre bolonais pour les maîtres qui l'ont précédé, est une admiration bien étroite à force d'être raffinée, et le choix qu'il fait parmi leurs qualités prouve que ses restrictions étaient nombreuses et son enthousiasme peu ardent. Ce sont, à vrai dire, des éloges sous bénéfice d'inventaire. Est-il donc possible de scinder, de partager, d'émietter ainsi le génie des grands hommes ? Leurs qualités et ce que vous appelez leurs défauts ne sont-ils pas indivisibles ? L'amalgame que vous rêvez serait impossible et monstrueux. Mêlez ensemble les mets

1. Ce panégyriste des Bolonais porte à sa tâche une ardeur bien compromettante. Ses deux volumes abondent en surprises de ce genre. C'est ainsi qu'il jette à Raphaël l'épithète de *potier d'Urbain*, et quoique son continuateur, le chanoine Crespi, nous dise (*Lettere Pittoriche*, tome VII, page 190) qu'il se repentit par la suite de *cette inadvertance* (l'inadvertance était forte), il est permis de croire qu'il mourut dans l'impénitence finale. Car son livre contient bien d'autres appréciations aussi étranges, qu'il ne paraît pas avoir regrettées. S'il avait dû les supprimer toutes, aussi bien que le fameux *Boccalio urbinato* (que nous trouvons dans notre exemplaire et dans tous ceux que nous connaissons), il eût été obligé de refaire l'ouvrage tout entier.

divers les plus délicieux, le résultat sera insipide ou abominable. Prenez à la voûte de la chapelle Sixtine ces figures de la création, qui, nous le croyons fermement, sont vraiment dignes de la Genèse et les plus grandes qu'une main humaine ait peintes, faites-les colorier par Corrège, ajoutez-y la vérité du Titien et la *symétrie* de Raphaël, vous n'aurez à coup sûr ni Raphaël, ni Titien, ni Corrège, et quant à Michel-Ange, il n'en restera rien.

Telle était pourtant la doctrine avouée, officielle des Carrache. C'est sur ces principes que reposait leur enseignement, si longtemps célèbre, qui les fit proclamer les restaurateurs de la peinture. En réalité, seulement, ils ne s'y conformèrent que médiocrement. Nous les voyons bien imiter plusieurs maîtres, mais successivement. A Venise, ils pastichent Titien et Tintoret; à Parme, ils copient et imitent Corrège; à Rome, ils se rapprochent du style de Raphaël, mais nous n'apercevons plus les traces du monstrueux accouplement qu'ils préconisaient. Ils eurent sans doute de grands talents; mais nous croyons qu'on peut leur reprocher avec force ces idées auxquelles ils donnèrent cours, et qui leur firent refuser à tel maître le dessin, à tel autre la couleur : idées passées en axiomes et en lois dont nous voyons chaque jour encore les déplorables résultats. Les premières notions d'équité exigent au contraire que le talent d'un artiste soit jugé en son entier, en laissant de côté cet idéal fantastique qui aboutit au chaos ou à la ridicule *Balance des Peintres* de de Piles. En retirant à un grand artiste son côté faible ou réputé tel, sa couleur, par exemple, en l'ornant de la couleur de son voisin, on serait, si de pareilles opérations moitié chimiques moitié esthétiques étaient réalisables, bien étonné de voir immédiatement s'évanouir tout l'éclat de la qualité principale. Car, encore une fois, le génie forme un tout homogène et indestructible dont les éléments, réunis par une main surnaturelle, se correspondent et se tiennent; et c'est bien le génie que nous dépeint magnifiquement la fable antique, quand elle nous montre Minerve sortant tout armée du front de Jupiter.

Les Carrache possédaient la philosophie de l'art : l'un d'eux, Augustin, en possédait même la littérature; ils furent de grands praticiens, et souvent des peintres habiles; mais si nous les comparons à ceux qui ouvrirent le *xvi^e* siècle, ils nous démontrent une fois de plus, par leurs succès comme par leurs défaillances, qu'en fait d'art, éclectisme et impuissance sont synonymes.

Ils ont, du reste, payé bien cher l'admiration qui s'attacha si longtemps à leurs œuvres, et qui remplit, on peut le dire, toute la seconde moitié du *xvii^e* siècle et une bonne partie du *xviii^e*. Leur gloire nous paraît bien terne aujourd'hui, aussi terne que leur coloris, si savamment

élaboré, et dont les impressions rouges ont fait justice. Au lieu des merveilles célébrées par nos aïeux, nous ne voyons le plus souvent dans leurs ouvrages qu'un dessin commun et superficiel, des draperies éternellement agitées, des expressions emphatiques ou insignifiantes, sans profondeur et sans attrait. Quelle infériorité est la leur, non pas seulement à côté de ceux que le consentement général proclame les plus grands, à Florence, à Rome, à Venise ou à Parme, mais à côté des vieux peintres qui furent les initiateurs de ces maîtres suprêmes. Ceux-là n'avaient pas tant de critique ni de discernement, ils n'allaient pas si loin chercher le secret de leurs procédés, ils n'enseignaient pas tant de recettes merveilleuses, mais ils possédaient le don incomparable de communiquer à leurs œuvres, dans toute sa sincérité et toute sa force, le sentiment qui les avait émus. Le Francia, pour ne citer ici qu'un Bolonais, devait, tout Bolonais qu'il était, paraître aux Carrache bien pauvre et bien sec de dessin et de couleur ¹ : ils auraient ri dédaigneusement si quelque juge inconsidéré de leur temps avait seulement pensé à un parallèle impossible entre eux et lui ; et cependant aujourd'hui quelle galerie, pour une de ces madones que Raphaël aimait tant ², ne donnerait volontiers dix peintures des Carrache !

Il y aurait encore bien des choses à dire à propos du sonnet d'Augustin ; mais il est grand temps de clore la longue parenthèse qu'il nous a fait ouvrir, et de revenir à notre ami Niccolo. De tous les maîtres cités dans le sonnet, le seul qui nous paraisse avoir eu une influence directe et décisive sur le talent de Niccolo, est celui-là même à qui Augustin décoche une si jolie épigramme, c'est-à-dire le Parmesan. C'est évidemment à l'influence du Parmesan, influence si puissante et si répandue de 1540 à 1580, que nous devons attribuer les formes un peu longues et un peu grêles de Niccolo. Quoique ce dernier ait un caractère bien à lui et très-facilement reconnaissable, ses ouvrages et particulièrement ses dessins ont été souvent donnés au Parmesan. Il nous serait sans doute impossible de

1. Malvasia nous parle d'une figure de saint Sébastien, peinte par le Francia, qui servit d'étude aux peintres les plus renommés qui travaillèrent à Bologne, et il ajoute que les Carrache eux-mêmes la mesurèrent et la prirent pour modèle. Mais comme Malvasia ajoute que ce saint Sébastien fut peint en 1522, il est certain que c'était l'ouvrage de Giacomo Francia, et l'on peut sans injustice affirmer que les formes que les Carrache y admiraient étaient ces formes modernes que le grand Francesco Francia ne connut jamais.

2. Monsig. il Datario aspetta con grande ansietà la sua Madonella, e la sua grande il card. Riario... io pure le mirerò con quel gusto e soddisfazione, che vedo e lodo tutte l'altre, non vedendone da nessun altro più belle e più devote e ben fatte... (Lettre de Raphaël à F. Francia, du 5 sept. 1508.)

présenter Niccolo comme un modèle du style le plus pur, mais il possède un charme très-réel et la grâce de la Renaissance dans toute sa fleur, grâce qui n'est jamais outrée comme chez quelques-uns de ses contemporains.

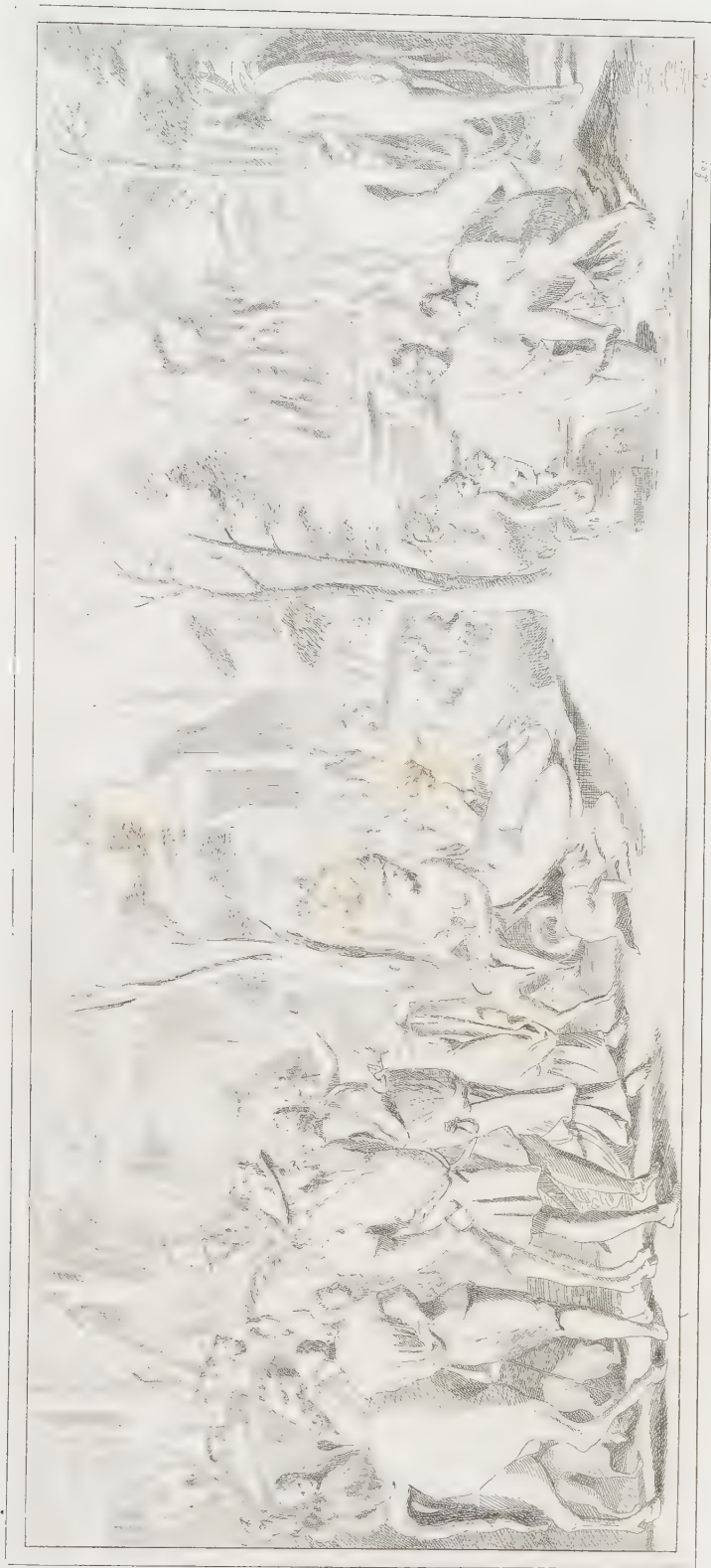
Le dessin que nous avons choisi pour donner une idée du talent de Niccolo ¹, représente l'Église personnifiée terrassant le Vice et tenant de ses deux mains une clef colossale, figure qui a fait partie d'une composition peinte en 1550 sur la façade du palais Lignani, à Bologne. Malvasia a possédé ce dessin, et il en fait un long éloge, le déclarant supérieur à tous ceux que renferme son cabinet si célèbre. Il passa ensuite dans les riches portefeuilles de Crozat et de Mariette, avant d'entrer définitivement dans la collection des rois de France. Il est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc avec beaucoup d'art et de soin.

La composition de jeunes femmes jouant du clavecin, gravée en bois dans le texte, page 193 de la *Gazette*, fait partie de la frise du palais Poggi, dont nous avons parlé plus haut. Nous ne croyons pas qu'on puisse voir un groupe plus gai, plus jeune, plus agréable.

La figure d'Apollon, page 273, est tirée d'un dessin du Louvre représentant le Parnasse. Les dessins de Niccolo sont nombreux dans ce Musée. Ils proviennent en grande partie de Desneux Delanoue et de Jabach.

Nous avons voulu aussi reproduire un dessin du Primatice, et ce n'est pas sans un vif sentiment de plaisir que nous présentons à nos lecteurs celui que la *Gazette des Beaux-Arts* a fait graver hors texte. Nous n'en connaissons pas de plus beau, de plus complet, ni qui convienne mieux au sujet que nous traitons. François I^{er} vient visiter la Nymphe de Fontainebleau : le roi, debout, coiffé d'un chapeau à plumes, la main droite posée sur la garde d'un poignard qui pend à sa ceinture, vient de descendre de cheval ; ses pages, ses courtisans, vêtus à la mode du temps, sont derrière lui. Il tient dans sa main gauche la main d'une femme élégamment parée, évidemment la duchesse d'Étampes, qui marche ou plutôt s'élance avec un geste plein de joie et d'entrain. La Nymphe qu'ils vont contempler est devant eux, couronnée de roseaux, et nonchalamment étendue sur son urne. Le chien *Belleau* dort auprès d'elle. Les autres nymphes, ses compagnes, garnissent les divers plans du paysage : nues et tranquilles, elles se baignent et se livrent à leurs ébats habituels sans s'occuper autrement du brillant cortège qui s'approche. Dans le fond, on aperçoit les toits fleurdelisés et les tourelles aiguës du château. — Ce dessin, exécuté de la façon la plus délicate à la plume avec un lavis mélangé de bistre et d'encre de Chine, est d'une dimension assez grande :

1. Voyez la planche hors texte de la précédente livraison.





il a près d'un mètre de largeur, et un fac-simile seul de la même dimension en donnerait une idée entière.

Si nous n'avions craint d'abuser de l'hospitalité qui nous est donnée ici, nous aurions fait graver en même temps quelque dessin du Rosso, pour réunir les plus grands maîtres italiens de l'école de Fontainebleau. Mais il est des bornes à tout, et nous ne pouvons que recommander au lecteur, quand il la rencontrera, l'estampe de Boyvin, dont nous avons parlé ci-dessus, et qui représente encore, sous des formes différentes, la Nymphe de Fontainebleau. C'est une composition égale en beauté à celle du Primatice, et toutes deux, si nous ne nous trompons, sont bien supérieures au célèbre bas-relief de Cellini.

On a pu voir, dans les pages qui précèdent, combien ce qui reste des fresques originales du Rosso, du Primatice et de Niccolo, se réduit à peu de chose : dans la galerie de François I^{er}, quelques fragments de bien petite importance ; dans la chambre d'Alexandre, une seule peinture sur dix ou douze a survécu. La galerie de Henri II, la mieux partagée, a conservé une partie de son ancienne décoration ; dans le salon de François I^{er}, la cheminée, dont les sculptures ont été détruites et modernisées, a sauvé à peu près ses ornements peints.

Voilà tout. Le reste a péri, et ces ruines sont en grande partie l'ouvrage des hommes. Car ce sont bien les hommes qui ont jeté à bas, et d'un seul coup, ces murailles encore solides que l'art avait rendues si précieuses. La destruction de la galerie d'Ulysse, sous Louis XV, est un de ces scandaleux méfaits comme l'histoire de l'art en compte trop, hélas ! en France et ailleurs. De son côté, le temps a travaillé aussi, d'une façon moins brusque et moins éclatante, mais non moins sûre. Ses coups ont été lents et portés dans l'ombre, mais également funestes.

Le procédé de la fresque, il faut bien le dire, ne convenait guère à notre climat si humide et si variable. Nous ne parlons pas seulement des décorations qui étaient exposées à l'air libre, comme celles de la Porte Dorée, et dont les derniers vestiges ont dû s'évanouir longtemps avant la restauration ou plutôt la restitution qui en a été faite de notre temps. Ces peintures extérieures ont également et depuis longues années disparu en Italie, dévorées par le soleil et la pluie, par les alternatives du chaud et du froid. Dans l'intérieur même du palais, le travail de décomposition a commencé bien vite, puisque nous voyons, en 1570-1571, Niccolo rafraîchir quelques-uns des tableaux qu'il avait peints x ans auparavant.

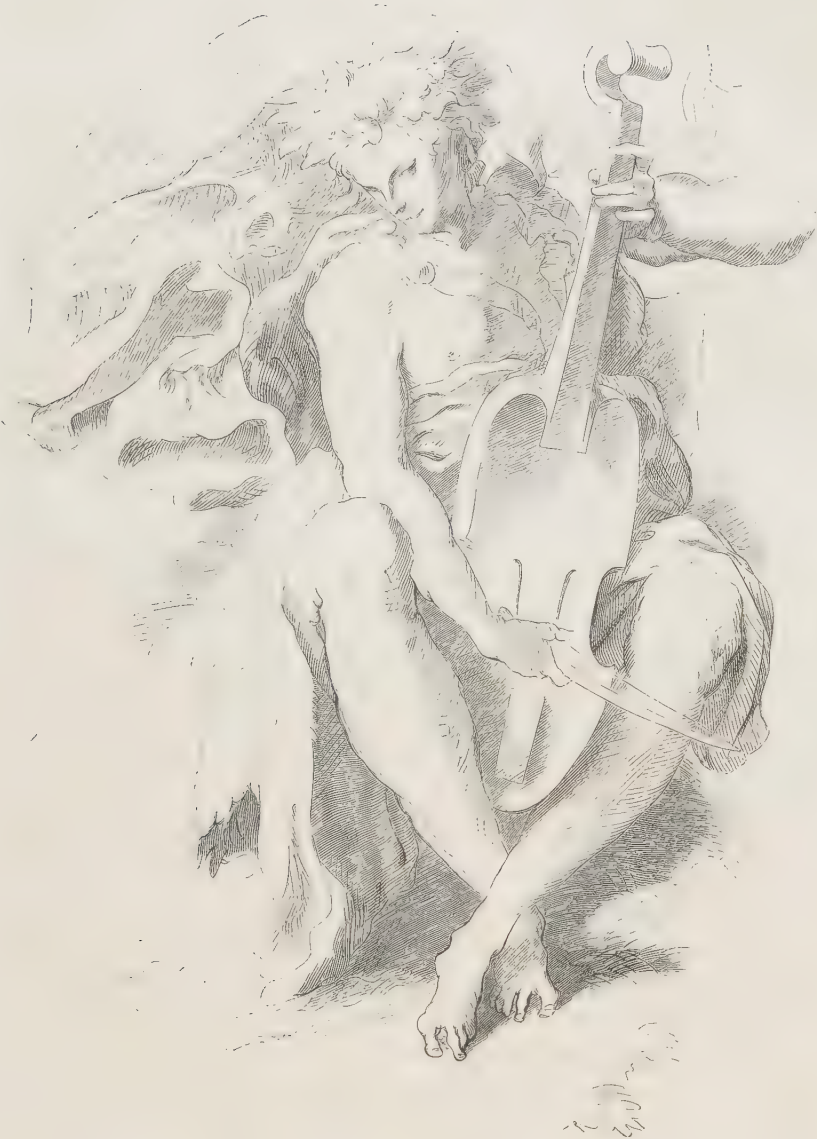
Le travail du temps n'est pas seulement déplorable en lui-même, mais aussi par ses conséquences. Quand le coloris perd son éclat, quand les détails commencent à s'estomper et à disparaître, quand les écailles se

montrent, les hommes arrivent bien vite pour réparer les ravages du temps; et s'ils ne sont pas très-scrupuleux, très-habiles, très-intelligents, au lieu de restaurer la peinture, ils lui donnent le dernier coup. Triste et étrange destinée de ces chefs-d'œuvre! Un caprice les fait disparaître, ou bien ceux que le hasard a fait respecter, que le temps n'a fait qu'entamer, tombent sous la main chargée de les faire revivre.

La galerie de François I^{er} nous offre un triste exemple du vandalisme de ces restaurations. Les peintures du Rosso, qui se trouvent sur le côté droit (en venant de l'escalier du Fer-à-Cheval), et qui par conséquent ornent le revers du mur extérieur, avaient sans doute beaucoup souffert quand, dans la première partie du xvin^e siècle, Vanloo fut chargé de les restaurer; mais, quels que fussent les dégâts causés par le temps, il en restait quelque chose. Aujourd'hui il n'en reste rien. Car Vanloo a pensé qu'il n'était pas digne de lui de boucher des trous et de refaire des crevasses. Il a tout recouvert, tout repeint, et rien n'est plus triste que ce pauvre Rosso ainsi masqué et poudré, ainsi transformé et défiguré. Disons-le bien haut, quand tout absolument n'a pas péri de l'œuvre primitive, une restauration de ce genre est un crime, et le crime de Vanloo n'est pas le seul que nous aurions à signaler.

La galerie de Henri II, plus ménagée par le temps, a été aussi plus heureuse dans le traitement qui lui a été appliqué. M. Alaux nous paraît avoir respecté ce qui restait du maître, et en même temps il a su, dans les parties qui étaient tombées et qui ont dû être refaites en entier, imiter avec beaucoup de bonheur le travail original. Qu'il nous soit permis cependant d'exprimer quelques appréhensions pour l'avenir. M. Alaux s'est servi de la cire pour restaurer la fresque, et nous ne pouvons que nous féliciter d'un résultat aussi agréable et aussi harmonieux à l'œil. Mais cette harmonie durera-t-elle? Comment se comporteront la fresque et la cire ainsi juxtaposées? Si nous ne nous trompons, déjà, depuis l'achèvement de son travail, M. Alaux a été obligé de le retoucher plusieurs fois. Quelles que soient l'habileté et la discrétion de cet artiste, ces remaniements annuels nous paraissent bien dangereux. Tant qu'ils seront confiés à sa main exercée, nous devons sans doute avoir une entière sécurité; mais quelles garanties aurons-nous pour plus tard?

On a aussi, et tout dernièrement, chargé M. Alaux de la restauration de la galerie de François I^{er}. Ici se présentent de nouvelles difficultés. La galerie de François I^{er} n'a été que trop restaurée déjà, et nous ne pouvons, quant à nous, comprendre quels travaux on pourrait ajouter aux doubles couches qui recouvrent ses murs. Il faudrait commencer par enlever tout le travail de Vanloo, et arriver jusqu'à celui du Rosso. Mais ce nettoyage,



APOLLON

Figure tirée d'un dessin de Niccolo dell' Abbate.

déjà très-périlleux pour un panneau et une peinture à l'huile, serait-il praticable sur un mur et sur une fresque? Si une réponse affirmative pouvait nous être faite, si surtout un succès accompli venait trancher la difficulté, nul n'y applaudirait plus que nous. Autrement, il nous paraît évident qu'on ne saurait rien attendre d'une troisième ou quatrième retouche ajoutée aux autres.

Quoi que l'on puisse faire, le travail impassible du temps continuera. Les hideuses fleurs de salpêtre viendront toujours insolément s'épanouir sur ces surfaces jadis si brillantes, et nos petits-fils ne verront que bien peu de fragments des restes qui sont encore à peu près intacts pour nous. Un seul moyen existe d'empêcher ces ruines de périr. C'est un remède héroïque. Serait-il pire que le mal? Nous ne le croyons pas; nous pensons qu'il n'y en a pas d'autre, et, nous l'avouons franchement, si nous avions la question à trancher, nous hésiterions à prendre un tel parti.

Les Italiens ont, depuis une quarantaine d'années, trouvé le moyen de détacher les fresques du mur et de les transporter sur toile. Plusieurs de ces merveilleux enlevages ont parfaitement réussi. On pourrait donc transporter sur toile tout ce qui reste d'intact, et, une fois conservés dans un de nos Musées, ces vénérables restes vivraient encore un siècle ou deux. On recopierait sur le mur même, et à la même place, les peintures ainsi dérobées aux ravages du salpêtre et à l'humidité des murs. Hélas! les neuf dixièmes de ce qui subsiste n'auraient aucune opération à subir, et se trouvent déjà à l'état de copie et de peinture moderne. Ce serait, dira-t-on, un vandalisme d'un genre nouveau! Oui, sans doute; c'est aussi une aventure à courir. Mais si l'aventure réussissait, ce serait une résurrection. Copies pour copies, retouches pour retouches, nous préférons de beaucoup celles qui ne recouvriraient pas le travail du maître. Nous le répétons, c'est la dernière chance de salut pour le peu qui reste; autrement il faut se résigner à une perte irrémédiable et presque imminente, mesurer par lustres et non par siècles l'avenir des fresques de Fontainebleau, et recueillir avec plus de soin que jamais les estampes de cette école.

Car les maîtres de l'école de Fontainebleau ont eu du moins le bonheur de former une école de gravure qui nous conservera longtemps le reflet de leurs ouvrages. Parmi ces graveurs, quelques-uns, comme Léon Davent, sont des plus habiles. Ce n'est pas le moment d'en parler; mais il nous sera permis de dire un mot de la belle collection de ce genre qu'a réunie, avec un soin infini et depuis de longues années, M. Gatteaux, membre de l'Institut, et de le remercier très-sincèrement de l'obligeance avec laquelle il l'a mise à notre disposition. Il est à peine nécessaire

d'ajouter que le Cabinet des Estampes possède tous les éléments d'une magnifique école de Fontainebleau.

Nous n'avons pas dit un mot des nombreuses statues qui décoraient aussi ce château, et qui n'en étaient pas les moindres ornements. Un volume entier ne suffirait pas à tous les détails intéressants qu'il serait facile de réunir à ce sujet. Le séjour de Cellini en France et la description de ses travaux pour François I^{er}, formerait pour ce livre un chapitre toujours nouveau et curieux. Mais nous avons hâte de finir, et nous parlerons seulement de deux objets de sculpture qui ne nous semblent pas aussi appréciés et aussi connus qu'ils le méritent.

Le premier est du Tribolo, et c'est cette statue de la Nature ou de la Fécondité dont a parlé Vasari. Elle est placée aujourd'hui sur un poêle, dans une petite pièce qui se trouve non loin de la galerie de Henri II, et elle nous semble des plus remarquables à cause de ses détails charmants et bizarres. Le sujet est bien un sujet de la Renaissance, et c'est le même qu'avait traité, sous une autre forme et longtemps auparavant, Donatello, dans la précieuse patère de la maison Martelli. Notre ami, M. de Montaignon, a eu la bonne fortune de reconnaître, en feuilletant son Vasari, l'œuvre de Tribolo, qu'il avait remarquée en parcourant le Palais, et qui avait depuis longtemps perdu son nom.

L'autre sculpture est un très-beau groupe, en bronze et en bas-relief, de la Vierge tenant l'enfant Jésus. C'est encore évidemment l'ouvrage d'un maître italien, mais nous ne saurions dire lequel, et nous ignorons sur quoi repose une tradition bien vague qui l'attribue au Primatice. C'est un ouvrage de premier ordre, absolument oublié depuis longues années dans un bureau de l'administration du château, quoique très-digne de figurer dans un Musée, ou mieux encore sur un autel.

Nous avons parlé ailleurs d'une grande statue d'Hercule, par Michel-Ange, statue en marbre blanc, qui, comme celle du Tribolo, fut apportée en France par J. B. della Palla, et qui, au temps où le Père Dan écrivait, 1642, ornait le jardin de l'Étang. Vasari et Condivi l'ont mentionnée; un siècle après ces deux écrivains, le Père Dan l'a vue, et nul n'en retrouve la trace! Une statue colossale en marbre, connue comme l'œuvre de Michel-Ange! Il y a là, pour nous, un mystère incompréhensible. Un bronze se fond : l'histoire des satyres de Cellini, qui décoraient la cheminée de la galerie de Henri II, et qui ont été vendus au poids, pendant la révolution, est là pour le prouver. Mais il reste toujours quelque fragment d'un marbre, et nous croyons encore que nos descendants retrouveront un beau jour, grâce au hasard, la statue de Michel-Ange enfouie à vingt pieds sous terre.

Pendant que ces pages s'imprimaient, nous avons eu l'occasion, guidé par de bienveillantes indications, de faire une très-agréable visite aux restes de l'abbaye de Chaalis (*Caroli locus*). C'était un puissant monastère du diocèse de Senlis, et de l'ordre de Saint-Benoît, fondé en 1136 par Louis le Gros, en souvenir et pour le repos de l'âme de son frère Charles. Nous n'avons aucune intention d'en décrire les richesses et les monuments. L'église, qui avait 300 pieds de long ¹, et qui était entourée de 25 chapelles, est tombée ainsi que le réfectoire et le dortoir. Il ne reste debout que la maison abbatiale bâtie dans le siècle dernier, et une charmante chapelle du ^{xiii}^e siècle, qui servait sans doute d'annexe à la grande église. Cette chapelle a été remaniée dans le ^{xvi}^e siècle, et on s'est permis de murer intérieurement la rosace qui se trouve au-dessus de la porte d'entrée et de remplir les fenêtres de l'abside qui devaient, dans l'origine, être ornées de vitraux. Mais nous ne saurions être bien sévère pour ceux qui ont pris de telles licences; car ils ont du moins respecté à l'extérieur la rosace et les profils de l'édifice qu'ils voulaient consolider, et ils ont en même temps orné l'intérieur de peintures fort remarquables.

Ce sont des fresques qui couvrent la voûte tout entière, et la paroi qui fait face à l'autel. A la voûte, les apôtres, les quatre évangélistes, les pères de l'Église, et dix anges tenant les instruments de la passion: en tout, vingt-huit figures placées une à une dans les compartiments formés par les nervures des arcs. — Le sujet de la grande paroi au-dessus de l'entrée est l'Annonciation. On voit toute la partie supérieure de la composition, c'est-à-dire le Père éternel porté par des anges. Au-dessous de lui volent quatre autres anges, deux à droite et deux à gauche, tenant des couronnes de chaque main; deux enfants ailés complètent ce groupe d'en haut. Malheureusement, les figures de la vierge et de l'ange annonciateur ont disparu, et il ne reste plus que la tête de Gabriel.

Toutes ces figures nous paraissent inventées et dessinées par Le Primatice. Nous ajouterions que plusieurs d'entre elles sont encore très-belles, quoique le coloris en soit devenu un peu pâle et languissant. Le groupe du Père éternel et des anges est plein de noblesse. La voûte gothique est peut-être un peu étonnée des figures qui la décorent, et de leurs raccourcis très-hardis et très-modernes pour elle; mais la déco-

1. *Mercur de France*. Nov. 1736. — Les différentes descriptions que nous trouvons de Chaalis parlent longuement des étangs, des forêts de l'abbaye, de l'abondance du gibier et du poisson, de l'excellence des fruits et des légumes, de la salubrité de l'air et de la beauté des édifices. — Mais pas un mot des peintures qui nous occupent.

ration n'en est pas moins bonne, et l'on admirerait partout l'ange tenant la Sainte-Face, figure pleine de délicatesse.

Au milieu des peintures se trouve l'écusson d'un cardinal, que nous avons relevé avec soin ; car il devait nous donner le nom de celui qui les avait commandées. Les recherches n'étaient ni longues ni difficiles à faire. La *Gallia Christiana* nous donnait la liste des abbés de Chaalis, et nous trouvions que le trente-sixième abbé, de 1541 à 1572, avait été Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare. En cherchant dans l'*Italia Sacra* les armes de ce haut personnage, un de nos amis, M. A. Darcel, trouva bien vite (tome III, page 556) le même écusson, Este écartelé de France. Le cardinal de Ferrare qui habita longtemps la France, et qui y possédait d'immenses bénéfices, est précisément celui qui avait fait bâtir par Serlio un bel hôtel en face du palais de Fontainebleau, et qui l'avait fait orner de peintures par Le Primatice.

La coïncidence est, ce nous semble, frappante, et la présomption qui en résulte, jointe au caractère de l'œuvre, nous paraît presque équivaloir à une certitude. Les archives de Chaalis doivent d'ailleurs exister encore. Les savants qui les retrouveront et qui les mettront au jour y rencontreront, nous l'espérons bien, le nom du peintre à côté de celui du cardinal, et jusqu'à ce qu'une preuve contraire apparaisse, ce nom ne présentera aucun doute à notre esprit.

Nous ne savons si Niccolo travailla à Chaalis avec le Primatice, ou si ce dernier fut seul employé par le cardinal. La durée des fonctions abbatiales d'Hippolyte d'Este comprend la période d'activité en France des deux peintres, et, ainsi que nous l'avons dit plus haut, quand les documents se taisent, il nous paraît à peu près impossible de faire la part exacte qui revient à chacun d'eux.

Quant à l'état des fresques, il est assez satisfaisant, en ce sens du moins que nous n'y avons pas aperçu de restaurations. Ce qui est tombé du mur est perdu sans retour, et il n'y faut plus penser, mais le reste nous paraît en général franc et de bon aloi.

Cette délicieuse chapelle a conservé toute son élégance extérieure, et l'on peut jouir encore de ses peintures. C'est un ensemble unique en son genre, que les mains intelligentes du possesseur actuel, M^{me} A. de V..., sauront bien préserver à la fois des injures du temps et des insultes des barbares.

LES ENLUMINEURS DU MOYEN AGE

LES MIRACLES DE LA VIERGE, MANUSCRIT DE SOISSONS



AL parler des arts du moyen âge et les traiter de barbares, semble n'être que justice pour beaucoup de critiques. Les plus osés, les regards tournés vers l'Italie, se hasardent à remonter jusqu'à Giotto, et s'en vont répétant cette erreur accréditée que, s'il fut le premier à rencontrer l'expression sous son pinceau, la peinture commença de renaître avec le Cimabué. Puis, tout fiers d'un tel effort et la conscience

en repos, ils n'ont d'enthousiasme que pour les artistes qui ont suivi l'impulsion donnée par le peintre de l'*Arena*, croyant que cette petite église est l'unique berceau de la peinture.

Beaucoup d'entre les plus graves, dédaignant complètement l'étude des miniatures, pensent qu'on n'en peut tirer aucun profit. Les moins sérieux, ceux qui cherchent surtout à faire de la couleur dans le style, pour avoir feuilleté par hasard un de ces livres d'Heures aux enluminures banales qui traînent sur les tables de vente ou dans les collections de mauvais aloi, n'ont pas d'épithètes assez colorées pour nous peindre ces moines laborieux qui, dans le silence du cloître et dans l'extase de la prière, ont fait briller de tout l'éclat de l'or et de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel le vélin des manuscrits, où les cieux entr'ouverts laissent apercevoir Dieu sur son trône, entouré des séraphins aux longues robes...

Mais, en dépit de ces phrases, il reste convenu que les moines du moyen âge n'étaient que d'ignorants enlumineurs, capables tout au plus de décorer de quelques images brillantes les feuillets d'un livre, mais ne connaissant rien, absolument rien de l'art qu'ils pratiquaient.

Pendant cet art de la peinture dont nous avons essayé, en parlant de la mosaïque¹, de montrer la filiation à travers tout le moyen âge, on pourrait en écrire plus facilement l'histoire à l'aide des miniatures.

Il existe en effet dans les manuscrits des bibliothèques publiques de Paris toute une galerie de tableaux que l'on visite peu ou que l'on ne visite point, soit qu'on en ignore l'existence, soit parce qu'elle est considérée comme un simple accessoire par ceux qui en ont la garde. Les savants auxquels sont confiés ces précieux dépôts sont avant tout... des savants. Le grec, le latin, les langues orientales anciennes et modernes, la philologie du moyen âge, la paléographie, l'histoire et le blason sont l'objet de leurs études : les manuscrits en sont l'instrument. Aussi demandez-leur, sans indication précise, tel texte ancien qu'il vous plaira, grec, latin, syriaque, chinois, en langue d'oïl ou en langue d'oc, tel roman du moyen âge, tel recueil historique ou généalogique, ils pourront le plus souvent vous le donner, quoiqu'ils ne soient pas forcés de savoir mieux que vous ce que vous désirez.

Mais demandez-leur des miniatures représentant tel ou tel sujet, appartenant à tel ou tel siècle, à telle ou telle école, ils n'auront rien à vous répondre, rien à vous donner. Si l'on vous répond, ce sera que l'objet de vos recherches n'existe point ou que, s'il existe, il vous faut indiquer le fonds et le numéro du manuscrit où il se trouve. Si vous insistez, désireux d'étudier des miniatures, n'importe lesquelles, on vous livre un ou deux manuscrits destinés à cet usage et dont il faut bien vous contenter. Et le malheur, c'est qu'il n'en saurait être autrement dans l'état où se trouvent les collections de manuscrits de nos bibliothèques publiques, organisés pour l'étude des textes et non pour celle des miniatures qui les décorent.

M. de Salvandy, qui osait volontiers et qui a fait beaucoup pour faciliter et pour répandre les études archéologiques et historiques, comprit tout ce qu'un pareil ordre de choses avait de singulier et de fâcheux. Voulant y mettre fin dans la collection la plus importante que possède la France, il avait nommé un conservateur des manuscrits à miniatures de la Bibliothèque. Un tel arrêté allait au delà du but, car il se trouva qu'un même manuscrit avait deux conservateurs, celui du texte et celui des dessins. De là

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome I.

pouvaient naître des froissements, des conflits, et en effet on dut renoncer à l'exécution de la mesure et à l'installation du conservateur.

Mais parce que la mesure adoptée par M. de Salvandy, alors qu'il était ministre de l'instruction publique, était irréalisable, est-ce à dire qu'il n'y ait rien à faire? Il nous semble qu'en se bornant à cataloguer méthodiquement les manuscrits des bibliothèques de Paris, on arriverait au but que s'était proposé l'ancien ministre : faciliter l'étude des miniatures et en former un musée sans exposition, un musée intime.

Tout étant d'abord classé par pays, par siècle et par école, les sujets seraient rangés sous chacune de ces divisions générales, et un tel catalogue deviendrait une mine inépuisable, non-seulement pour l'histoire de l'art au moyen âge et même à la renaissance, mais encore pour celle de l'iconographie sacrée, des armes, du costume, du mobilier, des mœurs et coutumes. Ce qu'on pourrait y trouver d'inattendu et de curieux, de précieux même, est inimaginable. Hagiographes, historiens, érudits, amateurs de toutes sortes, artistes et critiques y puiseraient des idées nouvelles, y réformeraient souvent des idées préconçues; la vérité sur le moyen âge pourrait enfin se faire jour chez ceux qui pour elle sont aveugles, et ce catalogue, labeur immense, il est vrai, serait un immense service rendu à tout le monde.

Pour faire comprendre le parti que l'histoire de l'art, objet de cette étude, devrait tirer de ce travail, nous pourrions prendre une figure, celle du Sauveur triomphant, par exemple, ou celle d'un évangeliste, et montrer les transformations que les différents peuples et les différents siècles ont fait subir à l'attitude, à l'expression, au dessin et au faire de cette figure, et nous verrions que bien avant les Italiens du xv^e siècle, les Français du xiii^e connaissaient l'art de la composition, la proportion des corps, le dessin, la couleur et l'expression; qu'ils n'étaient point des barbares enfin.

Aujourd'hui que nous avons sous les yeux une publication¹ qui a pour

1. *Les Miracles de la Sainte Vierge*, par Gautier de Coincy, publiés par M. l'abbé Poquet, avec introduction et glossaire. 4 vol. in-4° de 797 pages, avec figures. Didron, libraire à Paris. — Ed. Fleury, imprimeur à Laon.

M. l'abbé Poquet, auquel les études archéologiques sur le Soissonnais doivent beaucoup, avait eu depuis longtemps la pensée de publier les poésies de Gautier de Coincy. Son zèle ardent pour la mise en lumière de tout ce qui pouvait illustrer ce diocèse, s'augmentait de ces circonstances qu'étant directeur de l'école des sourds-muets, établie dans les bâtiments de cette ancienne abbaye de Saint-Médard dont Gautier était mort prieur, il se considérait presque comme son successeur, et que le séminaire de Soissons possédait un manuscrit admirable des poésies de l'ancien bénédictin. Dès

objet un manuscrit de la fin du ^{xiii}^e siècle, nous nous contenterons d'indiquer comment l'on peignait à cette époque, quitte à remonter plus haut une autre fois et à compléter nos indications présentes.

Le culte de la Vierge qui était en grand honneur au moyen âge, ainsi que l'attestent le nombre et l'importance des églises qui lui furent alors consacrées, inspira à l'envie les légendaires et les poètes. Le plus habile et le plus fécond, parmi ces derniers, fut Gautier de Coincy¹, dont les poésies

l'année 1847, ce manuscrit fut envoyé à Lassus avec prière d'étudier si sa reproduction en fac-simile par la chromolithographie serait possible, et de s'enquérir du prix qu'elle pourrait coûter. Mais, outre que l'on doutait que la finesse des miniatures pût être rendue d'une façon satisfaisante à l'aide d'un art qui n'était pas encore parvenu aux résultats où il est arrivé aujourd'hui, le haut prix d'une telle publication y fit renoncer l'abbé Poquet. Demandant tout alors à la province, il fit faire un calque des miniatures et un transport sur pierre par un sourd-muet, ancien élève de l'institution qu'il dirigeait, et fit accompagner de ces traits lithographiés le texte des poésies qu'il fit imprimer à Laon, par un imprimeur qui était lui-même un archéologue, M. Ed. Fleury.

M. l'abbé Poquet a fait précéder le tout d'une introduction où il décrit le manuscrit, le compare à ceux que possèdent certaines bibliothèques de France, explique le symbolisme de son frontispice, retrace l'histoire de Gautier de Coincy, et discute, avec une animation un peu rétrospective, les opinions des savants du ^{xvii}^e siècle, Louis Racine entre autres, sur le manuscrit de Soissons et sur le poète. En outre, chaque poème particulier est précédé d'une introduction où est raconté le fait historique ou le miracle qui en a été le sujet, et dans laquelle sont décrites les miniatures qui l'illustrent dans le manuscrit. Enfin un glossaire des mots les plus vieillis termine la publication.

En somme, M. l'abbé Poquet a mis au jour un fort beau volume, fort intéressant pour l'étude de l'art et de la poésie du moyen âge, et même pour celle des croyances de cette époque singulière. Les philologues lui reprocheront peut-être de n'avoir publié que le texte de Soissons, et d'avoir négligé les variantes que lui pouvaient donner les autres manuscrits qu'il a étudiés, et qui présentent tous en général d'excellentes leçons.

Nous n'avons point demandé à la publication de M. l'abbé Poquet les traits dont nous accompagnons cet article, et nous avons préféré les prendre sur les calques que Lassus avait faits en 1847. Le style général des figures, la forme des draperies, ce je ne sais quoi qui constitue la manière d'une époque y sont mieux compris et interprétés que dans les traits lithographiés du livre; nous devons avouer cependant qu'ils donnent une bien faible idée de la finesse des miniatures et du charme de leur coloris.

1. Gautier né en 1177, fort probablement à Coincy, village entre Soissons et Château-Thierry, dont il ajouta le nom au sien, fit profession religieuse en 1193, au monastère de Saint-Médard de Soissons. A l'âge de 37 ans, en 1214, il fut nommé prieur de Vic-sur-Aisne, et c'est dans ce prieuré qu'il rima ses légendes, ainsi que l'indiquent les vers suivants :

Entendez la page présente
Que vous transmet, que vous présente
Li prieurs de Vi, dans (dom) Gautiers.

sont venues jusqu'à nous dans une foule de manuscrits. La Bibliothèque en possède à elle seule plus de treize différents, mais aucun d'eux n'approche, pour la beauté, de celui que l'on conserve au séminaire de Soissons. Nous dirons plus : ce manuscrit, que nous avons feuilleté il y a longtemps, nous semble un des plus beaux que l'on puisse voir.

Ses pages, hautes de 34 centimètres sur 24 de largeur, forment un petit in-folio écrit sur deux colonnes séparées par un trait différemment

Quant à l'époque précise où il commença à les composer, elle nous est fournie par un événement qu'il rapporte dans le « miracle de sainte Léochnade. »

Quant je me pris a amoier (aimer)
A ces miracles rimoier
.....
Mauveses genz fist assembler ;
Si me fist ravir et embler (emporter)
Le cors la sainte damoiselle
La sainte virge (vierge), la pucèle,
La plaisant, la douce, la sade (agréable)¹
Qu'apelons virge Léochnade
Pour plus acovrer (abattre) mon courage
Avec la pucèle une ymage
De madame sainte Marie
Embler me fit par sa boidie (trahison).
Faitte entailler l'image avoie
Et paindre au mieux que je savoie,
Qu'assez cuidaient (pensaient) moult de gent
Que toute fust d'or et d'argent.

Ce vol des reliques de sainte Léochnade et de la statue de la Vierge, qui affligea les religieux de Vic-sur-Aisne et la communauté de Saint-Médard de Soissons dont ils dépendaient, arriva en 1219. En 1233, Gautier quitta la petite communauté qu'il gouvernait pour devenir prieur de la maison de Soissons où il mourut en 1236. Comme partout il s'intitule prieur de Vic, c'est entre les années 1219 et 1233 qu'il faut placer la composition de ses poésies ; renseignements précieux, puisqu'ils nous permettent d'assigner une date précise à ces chants célèbres pendant tout le moyen âge et d'apprécier quelle était la langue poétique du nord pendant le premier tiers du ^{xiii}^e siècle.

Maintenant nous devons ajouter que l'invention des sujets qu'il traita n'appartient pas à Gautier de Coincy, mais qu'il s'exerça sur des thèmes qui depuis longtemps avaient cours, ainsi qu'il le rappelle souvent lui-même.

Tant c'un miracle ait retrait
Dont mes livres mencion fait.
En escrit truis (trouvai) qu'il fu un prestre...
Mes livres conte et devise...
Ce dit la lettre on lui (lu) l'ai...

Dans ce livre dont il parle, ces histoires étaient en latin et il les translata en « roman »

1. Nous avons conservé le composé Maussade.

nuancé. Ce trait se ramifie, dans le haut et dans le bas de la page, en deux branches qui s'épanouissent horizontalement terminées par des chimères, des dragons ou des feuilles profondément déchiquetées. D'autres feuilles semblables, portées sur de minces pétioles, s'échappent de place en place de la tige et des branches, et décorent les marges de leur brillante frondaison.

Des lettres majuscules onciales, ornées comme celle placée en tête de cet article, commencent un certain nombre de pièces de vers.

Ces lettres feuillagées, et sur leur champ coloré et autour des prolongements capricieux de leurs jambages, se sont conservées avec le style dont nous donnons le spécimen, depuis la seconde moitié du ^{xiii}^e siècle, pendant tout le ^{xiv}^e et assez avant dans le ^{xv}^e; de telle sorte que tout dans les manuscrits a changé, l'écriture, la décoration des pages, le style des figures, la composition et l'arrangement des sujets, l'emploi de l'or, le ton des couleurs, et que les lettres initiales sont restées les mêmes. Elles sont aussi brillantes dans la coloration, aussi caractérisées par la fierté du dessin qu'aux premiers jours, et l'on doit croire qu'une école de peintres-enlumineurs de lettres s'est conservée qui, sans s'occuper de ce qui se faisait autour d'elle, peignait de la même façon et décorait des mêmes feuillages, empruntés à la vigne, au lierre et à l'érable, les lettres qu'ils étaient chargés de mettre en tête des manuscrits écrits et décorés peut-être par d'autres de miniatures sur les pages, de feuillages et de fleurs sur les marges.

Soixante-dix-huit miniatures, ayant les dimensions de la plus petite de

afin d'en reprendre l'intelligence familière au peuple qui, depuis longtemps, formait une langue nouvelle avec les éléments celtiques, romains et Francs qu'avait amalgamés dans des proportions fort diverses la fusion des races différentes qui ont successivement possédé le sol de la Gaule.

Encore conté miracle n'ay,
Ce m'est avis, plus merveilleus.
En latin, et moult de leus
Et ce latin est biaux et genz
Mais pour ce que toutes genz
N'entendent pas très-bien la lettre
Ici le vetil en roman mettre.

L'intérêt qu'avait le prieur de Vic à se faire comprendre du vulgaire n'était point un intérêt de vanité. C'était le salut de l'âme de ses lecteurs qui l'animait, car en même temps qu'il est un hymne en l'honneur de la Vierge, son livre est un sermonnaire à l'adresse des moines, des nonnains et des laïques. Comme chez les fabulistes, la leçon se dégage du récit, mais plus directe et plus abondante en ses développements. C'est même cette qualité, à cette époque de poésie un peu verbeuse, qui a dû faire en partie le grand succès du livre de Gautier de Coincy.

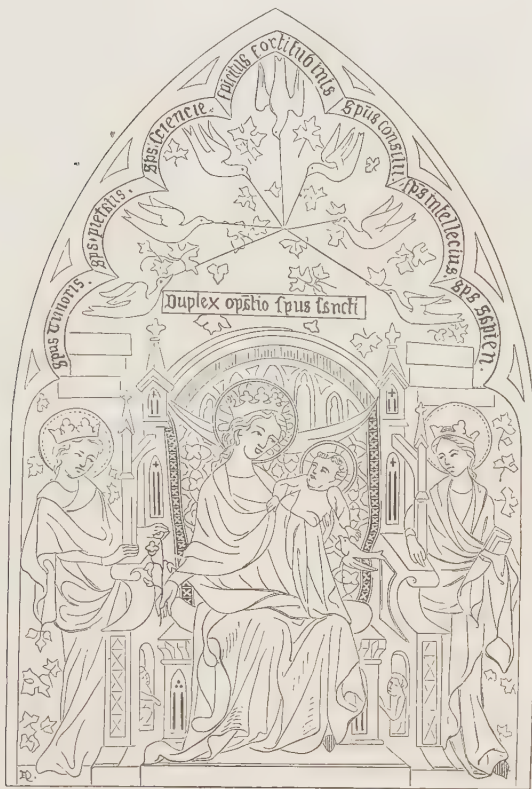
celles publiées par nous, accompagnent le texte que précède un grand frontispice occupant toute la page.

A l'époque où fut peint le manuscrit de Soissons, à la fin du ^{xiii}^e siècle, les monuments n'offraient guère aux peintres de grandes surfaces à couvrir, car tout ce qui n'était pas occupé par les fenêtres était décoré par des motifs d'architecture. C'était entre ces motifs d'architecture, dans le vide des arcatures ou des cercles lobés qui les surmontent, que le peintre-imagier trouvait le champ de ses compositions; c'était surtout dans les verrières. Mais, quelle que fût la surface de celles-ci, la nécessité de les subdiviser par des meneaux en pierre ou par un réseau d'armatures en fer força le peintre à fractionner ses compositions en une foule de panneaux pour ainsi dire individuels, même quand ils devaient concourir à l'expression d'un sujet unique. Comme l'art était un, l'enlumineur agissait sur les feuilles de ses manuscrits ainsi que le peintre-verrier sur le transparent tapis qu'il étendait dans la baie de ses fenêtres. La seule différence qu'il y eût, c'est que le second introduisait moins de figures dans ses compositions, et avait soin qu'elles ne se couvrissent pas, afin d'éviter la confusion qui en serait résultée. L'enlumineur divisait donc sa composition en plusieurs compartiments par des motifs d'architecture destinés à les encadrer, car ses compositions sans seconds plans étaient avant tout des décorations murales; le grand art d'alors étant l'architecture, c'est elle qui dominait la peinture et la sculpture en les marquant de son empreinte.

C'est d'après ces données architecturales qu'est composé le frontispice des *Miracles de la Vierge*. Il est formé de six compartiments superposés deux à deux, fermés par des arcs-ogive. Cinq font partie de la même composition : *la Vierge glorieuse*. C'est le point culminant de cet ensemble que nous reproduisons.

La Vierge, couronne en tête, éclairée d'un nimbe, est assise sur un trône à haut dossier, couvert d'un tapis diapré, tenant de la main droite une fleur, de la gauche l'enfant Jésus, debout sur son genou. Ramenant de la main droite le manteau sur le sein de sa mère, ayant dans la gauche un oiseau, l'Enfant-Dieu est, suivant les prescriptions iconographiques, reconnaissable à son nimbe crucifère. Deux femmes nimbées et couronnées se tiennent debout et s'appuient, à droite et à gauche, sur les bras du trône. Les noms de ces vertus étaient inscrits dans les cartouches aujourd'hui vides placés au-dessus de leur tête. Sept colombes voltigent au-dessus du groupe tendant toutes vers un point central où se réunissent des traits qui partent de l'extrémité de leur bec. Ces traits et ces colombes symbolisent les sept dons du Saint-Esprit, ainsi que l'expliquent,

du reste, les légendes inscrites dans la bordure des lobes compris sous l'ogive dont l'arc enceint cette composition. Ce sont : les dons de crainte, de piété, de science, de force, de conseil, d'intelligence et de sagesse (*spus timoris, sps pietatis etc.*) Cette inscription : *Duplex opatio Spus sancti* (Duplex operatio Spiritus sancti) désigne la Vierge-Mère et l'Enfant-Dieu,



LA VIERGE GLORIEUSE

puisque c'est par la double opération du Saint-Esprit que Dieu s'est incarné dans une femme qui est devenue mère en restant vierge. Notons les deux petites figures nues suppliantes qui sortent des arcatures percées dans le soubassement du trône et qui doivent symboliser les âmes que l'intercession de la Vierge a si souvent sauvées, dans les vers de Gautier de Coincy, des griffes du « Deable. » Le champ de cette miniature est semé de feuilles de lierre multicolores, suivant la coutume qui commence à s'introduire vers la fin du XIII^e siècle, de faire détacher les figu-

res sur un fond orné, tandis qu'aux époques antérieures, il était uni, ou d'or ou de couleur.

Complétons succinctement la description de ce frontispice. Dans les deux compartiments placés à droite et à gauche de la Vierge sont assis, d'un côté, Isaïe, saint Pierre, Osée; de l'autre, le fils de Sirach (Jésus, auteur de l'Ecclésiastique), saint Paul, Samuel, tenant des banderoles où sont inscrits des passages de l'Écriture. Dans deux autres compartiments, au-dessous des précédents, sont assises les vertus suivantes : l'Humilité, la Prudence, la Retraite (*solitudo*), le Respect, la Virginité et l'Obéissance, tenant aussi des banderoles couvertes de maximes. Du soubassement sur lequel elles sont assises descendent six marches à droite et six marches à gauche; un lion se tient sur chacune d'elles. Ces degrés, ces lions, deux autres lions, placés au-dessous de la composition centrale, et d'autres particularités, rappellent la description du trône de Salomon qui ici sert de siège à la Vierge. Une même pensée relie, on le voit, tous ces personnages divers qui semblent accompagner la Vierge et être assis sur l'estrade où son trône se dresse; mais dans l'exécution, fort serrée et fort savante du reste en chacune de ses parties, rien ne se tient, et c'est un défaut, nous en convenons.

Le sixième compartiment qui complète, avec celui dont nous avons reproduit le trait, les six que nous avons annoncés, est occupé par la crucifixion. Le Christ est en croix entre la sainte Vierge, placée à sa droite et saint Jean, debout à sa gauche, tous deux exprimant la douleur et couverts de ces vêtements que le moyen âge savait si bien draper.

Nous n'entrerons point dans l'examen des soixante-dix-huit autres miniatures que renferme le manuscrit; nous avons préféré publier le trait de l'une d'elles en choisissant celle qui, par son sujet, peut présenter le plus d'intérêt à qui s'occupe de l'art et des artistes. Elle montre un orfèvre aveugle qui recouvra la vue, qui fut « renluminez », dit le texte, lorsque passa par Arras la châsse de Notre-Dame de Laon qu'il avait fabriquée dans sa jeunesse, et que l'on promenait par la France et par l'Angleterre, en quêtant les fonds nécessaires à la reconstruction de l'église détruite par un incendie en 1112. Citons du reste la pièce originale : elle n'est pas longue et fera connaître la poésie, un peu prolixie et abondante en répétitions, du moine-poète, assez malhabile parfois à manier une langue non encore assouplie.

Quant à Arras la fierte vint,
Moult biau miracles y avint
Et hautement fut receue.

Uns orfèvre, qui sa vue
 Perdue avait par grant viellesce,
 X ans ou plus; quant la léescé¹,
 Quant de la fierte de Loon,
 Durement enquiert li vieus hon²
 De la fierte la vérité,
 La faiture³, la quantité.
 La vérité quant en entent,
 Plorant les mains vers le ciel tent;
 Giete un soupir si parfont;
 « Hé! Mère au roy de tout le mont⁴,
 « Douce Dame, Sainte Marie,
 « Por Dieu, » fait-il, « Aie! aie!
 « Ceste fierte, par grand entente
 « A Loon fils en ma jouvente⁵
 « Au temps le bon évêque Elinant,
 « Qui saintuaire⁶ i mist moult grant :
 « Le chief i mist saint Valeri,
 « Et le chief saint Montain ausi.
 « D'autres cors sainz i mist assez.
 « Douce pucèle, respassez,
 « Par vostre douce piété,
 « Mes ius⁷ de ceste cécité;
 « En tel manière qu'à grant joie,
 « La fierte que vos fis, revoie. »
 Li bien créanz, li bons homs vieus,
 Maintenant fist laver ses yex
 Du lavement des saintuaires.
 Ignelement⁸ ne tarda guaires,
 Li rendi cèle sa lumière
 Qui de bien faire est coustumièr.
 Cent fois baisa la fierte adonques,
 Et vit plus cler que fait not onques⁹.

Le vieil orfèvre d'Arras porte un costume assez ordinaire au XIII^e siècle :
 un surcot à pèlerine par-dessus une robe à capuchon, relevé sur la tête

1. Joie.

2. Homme.

3. Forme.

4. Monde.

5. Jeunesse.

6. Reliques.

7. Yeux.

8. Promptement.

9. Et vit plus clair qu'il n'avait jamais fait.

couverte en outre d'un chapeau à bords retroussés. Son conducteur n'est vêtu que de la cotte à capuchon. La châsse de Laon, en forme d'église, décorée de fenestrages sur ses parois et d'imbrications sur ses toits, est



COMMENT LI ORFESYRES FI RENLUMINEZ

posée sur un autel garni d'une longue draperie et gardée par un des sept chanoines qui l'accompagnèrent dans ses pérégrinations.

Le fond de la miniature est un de ces diaprés de dessins si variés et de couleurs si diverses dont nous reproduisons quelques exemples très-amplifiés, que Lassus avait copiés sur le manuscrit pour s'en servir au besoin, dans la restauration de la Sainte-Chapelle.



DIAPRÉ DE FOND DES MINIATURES

Nous avons dit qu'au XIII^e siècle l'art était un, et que la peinture, procédant de l'architecture, n'en était pour ainsi dire qu'un corollaire. Comme il ne possédait et ne recherchait pas la science de la perspective, le peintre

n'était occupé que d'une chose; c'était, après l'expression générale des sentiments qu'il voulait rendre, de concourir à l'effet d'ensemble conçu par l'architecte. De là viennent la gravité de son dessin, la sobriété des mouvements de ses figures, le procédé dont il use pour les peindre, et l'absence d'arrière-plans. De même qu'un trait noir en plomb cernait et accentuait les personnages des verrières, peints chacun sur un morceau de verre diversement coloré, de même que dans les émaux champlevés, le trait était formé par une bande de métal réservée, le peintre sur mur et sur vélin cernait chacune de ses figures, et en dessinait les principaux détails par un trait noir. Ce trait, indispensable dans le vitrail, l'était aussi dans les peintures murales afin d'accentuer le dessin et de le fixer, pour ainsi dire, au mur; et cette pratique, si la chose était nécessaire, trouverait sa justification dans les œuvres de plusieurs peintres de la Renaissance. Dans les miniatures, ce même trait de contour contribue aussi à donner de la grandeur aux figures, un certain aspect monumental, mais il sert aussi à harmoniser les teintes diverses en s'interposant entre elles. Car si les maîtres de l'école française ont possédé, en fait de coloris, ce qu'il leur en fallait pour l'effet qu'ils voulaient rendre, jamais les artistes de notre pays n'ont brillé dans ce grand art de la couleur, trouvé d'instinct par certaines écoles qui sont arrivées à l'harmonie, même dans les tons les plus soutenus. Ce qui est vrai, ce nous semble, pour les artistes du *xvi^e* au *xix^e* siècle, l'était à plus forte raison pour ceux des siècles antérieurs. Aussi employaient-ils les couleurs à peu près dans leur crudité native, mettant tout sur le même plan, et suppléaient-ils à l'harmonie intrinsèque qui leur manquait, par l'effet extrinsèque de ces traits de contour, noirs ou bruns, plus ou moins foncés. Les têtes et les mains parfois cernées et dessinées en rouge-brun étaient modelées de même. Quant aux vêtements, couverts d'une teinte plate de couleur gouachée, qui laissait transparaître parfois le trait d'esquisse, ils étaient dessinés par les tons d'ombre de leur couleur; les clairs, sur le bord des vêtements et dans les plis, s'indiquaient en blanc. Mais on conçoit que l'inquiétude du mieux, qui tourmentait les architectes de l'époque et leur faisait sans cesse modifier le style de leurs édifices, devait aussi tourmenter les artistes appelés à leur prêter leur concours, et que parmi ceux qui étaient le plus heureusement doués, il y en eut qui recherchèrent plus de finesse dans le dessin, en même temps que plus de douceur dans le coloris. Parmi ceux-ci, il faut placer l'auteur des miniatures du « *Manuscrit de Soissons* », bien qu'il appartienne encore à l'ancienne tradition française. D'ailleurs la date approximative qu'il est permis d'assigner à son œuvre éloigne toute pensée d'influence italienne, comme on l'entend d'ordinaire. Nous pensons, en effet,

que les relations fréquentes qui existèrent, pendant tout le moyen âge, entre la France et l'Italie, ne laissèrent les artistes d'aucun de ces deux pays tout à fait étrangers à ce qui se faisait dans l'autre. Nous sommes même assuré que l'action du Byzantin Cimabué fut moindre sur son époque que Vasari ne l'a laissé croire, et que d'autres artistes, plus indépendants de la tradition grecque, vivaient en Italie au ^{xiii}^e siècle, qui n'ont pas été mis en évidence par cet historien dont les assertions ont grand besoin d'être contrôlées. Nous sommes persuadé de plus que les miniatures du manuscrit des « Miracles de la Vierge », sont antérieures au grand courant italien qui prit surtout naissance à Avignon lorsque Giotto y eut travaillé dans les premières années du ^{xiv}^e siècle. A partir de cette époque, à partir aussi de Jean, duc de Berry, puis des ducs de Bourgogne, il y eut en France comme un amalgame de l'art du midi et de l'art du nord. Ces princes, qui étaient maîtres, d'un côté, des Flandres, de l'autre, du centre de la France, attirant à leur cour nomade les artistes de chaque contrée, aidèrent à créer un art mixte qui rend fort intéressante l'étude des miniatures du ^{xiv}^e siècle. Car, à côté des œuvres qui montrent une influence italienne évidente dans le dessin plus souple, dans la couleur plus assourdie et plus harmonieuse, enfin, et surtout peut-être, dans le rendu des fonds, il y en a qui témoignent d'une persistance tenace dans la tradition française qui va se maniant peu à peu comme l'architecture.

Quant au manuscrit dont les miniatures nous occupent, nous le croyons postérieur de quelques années à un autre auquel on l'a souvent comparé et auquel il nous paraît supérieur. Nous voulons parler du « Psautier de saint Louis » que conserve encore le musée des Souverains. S'il faut s'en rapporter à la tradition qui, depuis Charles V, attribue ce manuscrit au saint roi, il faudrait lui assigner une date précédant quelque peu l'année 1270. Or, si l'on compare entre eux les costumes des guerriers dans les deux manuscrits, l'on remarque quelques particularités dans celui de Soissons qui dénotent une modernité relative : telles sont des jambières en pièces plates, s'il faut s'en rapporter aux traits publiés par M. l'abbé Poquet. Dans l'un et l'autre manuscrit, les cottes d'armes sont ornées d'ailettes aux épaules, appendice dont on ignore l'usage, et que nous avons rencontré par hasard dans une miniature datée des premières années du ^{xiv}^e siècle. Enfin l'architecture est également à peu près la même. Ainsi, en faisant osciller la date du « Livre des Miracles » entre 1270 et 1310, ce qui laisse une latitude de quarante années, nous pensons ne pas l'avoir circonscrite dans des limites trop étroites. Or il n'est personne qui, ayant quelque habitude de l'art italien primitif, s'il le compare aux traits que nous publions, ne remarque une grande différence entre les deux systèmes, et ne reconnaisse

deux traditions. A l'inspection des miniatures de l'un et de l'autre pays, la dissemblance serait plus grande encore, car, à celle qui résulte des airs de têtes, du jet des draperies, de la forme des plis, viendrait s'ajouter celle que marquent une couleur, des ornements et des procédés qui n'ont aucune similitude entre eux.

Nous estimons donc, — et ce point est désormais acquis à la critique, — que pendant les travaux des peintres italiens à Avignon, dans les premières années du *xiv^e* siècle, il y avait en France des artistes qui, pour s'exercer dans des compositions de quelques pouces carrés seulement, n'étaient point inférieurs à la plupart de ceux qui, au delà des Alpes, avaient la faculté de couvrir les murs des églises et des couvents de peintures immenses. Chez les uns et chez les autres, les droits du génie étant réservés, il y avait une science égale du dessin, de la couleur, de l'expression, et l'on peut affirmer que les petits tableaux des enlumineurs du nord ont un aspect aussi monumental que les grandes compositions murales des artistes du midi, et que les uns ne diffèrent des autres que par la différence des surfaces couvertes et par la variété naturelle des tempéraments. En remontant plus haut, en plein *xiii^e* siècle, la supériorité nous semblerait acquise aux artistes du nord, et Dante lui-même la reconnaît.

ALFRED DARCEL.



L'ART ET LES FEMMES EN FRANCE

MADAME DE POMPADOUR

(*Fin.*)

L'éloge de M^{me} de Pompadour, considérée comme protectrice des arts et des lettres, et même comme femme de sens et de talent, nous est parvenu dans maint écrit émanant des meilleures sources et des plus sûres, si l'on veut bien remarquer que l'indépendance et la grandeur des situations sont un garant irrécusable de la sincérité des jugements.

Voltaire, celui que M. Arsène Houssaye appelle le Roi, et qui brisa plus de sceptres, avec sa mordante ironie, qu'il ne distribua de couronnes, crut cependant devoir en accorder une à l'illustre bienfaitrice. Il lui écrivit et imprima en tête d'un de ses ouvrages les plus bruyamment accueillis : « J'ose vous remercier publiquement du bien que vous avez fait à un très-grand nombre de véritables gens de lettres, de grands artistes, d'hommes de mérite en plus d'un genre.

« Vous avez fait du bien avec discernement, parce que vous avez jugé par vous-même ; aussi je n'ai connu ni aucun homme de lettres, ni aucune personne sans prévention, qui ne rendit justice à votre caractère, non-seulement en public, mais dans les conversations particulières où l'on blâme beaucoup plus qu'on ne loue. »

Un des hommes le plus intègres dont la magistrature française s'honore, le président de Meinières, qui se retira du parlement plutôt que de céder sur ce qu'il appelait les droits imprescriptibles de ce corps illustre, dit, en rapportant une conversation qu'il eut à ce sujet avec M^{me} de Pompadour, et à la suite de laquelle il envoya sa démission au roi, « j'avoue que je fus émerveillé de la facilité de l'élocution de M^{me} la marquise, de la justesse des termes, et que je la considérois avec autant de plaisir que d'attention en l'entendant parler si bien. Il falloit parler à mon tour et j'avoue que l'étonnement où j'étois m'avoit fait telle diversion, qu'à peine je son-

geois que j'aurois à lui répondre, et peut-être fut-ce un bonheur pour moy, car si je m'étois occupé de mon embarras pour répliquer, j'aurois tellement été frappé de mon infériorité que je serois demeuré muet.»

Ailleurs c'est Clément, de Genève, qui, reprochant à Marmontel la dureté ordinaire de ses vers, lui accorde cependant qu'une pièce adressée à la marquise est pleine d'harmonie; puis il ajoute : « C'est le charme du sujet qui les a adoucis; M^{me} de Pompadour n'en doit point inspirer d'autres. J'en parle sans intérêt, sans reconnaissance et sans dessein : sans reconnaissance, non, car je lui sais un gré infini de deux mille francs de pension qu'elle vient de procurer à M^{lle} de Lussan, qui avait fait les plus jolies anecdotes du monde, et qui n'avait pas de quoi faire un mauvais dîner. »

On est obligé de rassembler tous ces traits épars pour évoquer un instant et faire apparaître aux yeux du lecteur cette aimable, élégante et gracieuse individualité qui eut tant de part aux décisions de son siècle, en matière de goût.

On ne peut se rendre compte de l'influence qu'elle exerça pendant vingt ans, ni en apprécier les causes ou la portée, qu'en mettant sans cesse en parallèle les traits de son caractère, la tournure de son esprit et la nature de ses occupations favorites.

L'éducation artistique de M^{me} de Pompadour était universelle, ainsi que ses aptitudes, ou du moins elle tenait à le faire croire, et elle s'efforçait de se le prouver à elle-même en s'essayant dans tous les genres où la pensée peut s'exprimer agréablement par des lignes, par des mots, par des attitudes ou par des sons.

D'ailleurs il n'y eut jamais, je crois, à aucune époque décisive de l'art en France, une connexité si parfaite entre toutes les manifestations de l'esprit, que sous la direction souveraine de M^{me} de Pompadour. Il serait complètement impossible de caractériser son influence sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture sans la suivre simultanément dans ses relations avec les écrivains, les poètes, les comiques, les musiciens et même les danseurs de son temps.

Si ce lieu commun tant rebattu : « tous les arts sont frères », a mérité jamais d'être répété, certes, c'est bien quand il s'agit de caractériser une époque durant laquelle artistes, gens de lettres, poètes, musiciens, chorégraphes, semblaient puiser à la même source d'invention, s'inspirer les uns des autres, et, sous toutes les formes que peut emprunter le plaisir aux grâces, mettre en œuvre ce principe fondamental de l'école Pompadour : Amuser et séduire.

Ce double but était sans cesse devant les yeux de l'aimable et inventive

enchanteresse de Versailles et lui avait fait comprendre avec un tact exquis qu'elle devait se renouveler sans relâche afin de perpétuer l'empire qu'elle avait pris sur le roi. Aussi quand elle apprenait qu'il allait se rendre à l'Hermitage, se hâtait-elle de prendre les devants, et Louis XV la trouvait tantôt en laitière, à la porte de la laiterie, tantôt en sœur grise, parfois en servante aux vaches, mais toujours jolie, accorte et séduisante.

Comment expliquerait-on d'ailleurs, sans ces rapprochements, l'espèce d'épidémie qui régnait alors sur toutes les imaginations. Cette fièvre détournait Fontenelle de la *Pluralité des mondes* ou l'arrachait à ses *Oracles* pour l'amollir dans les fadeurs de l'églogue à côté de Boucher, ce Fontenelle de la peinture qu'elle enlevait en même temps au grand art pour l'enchaîner à tout jamais dans la pastorale. M^{me} de Pompadour provoquait elle-même toutes ces transformations dont l'idée naissait tout à coup dans l'esprit d'un peintre ou d'un poète, parce que la *Laitière* de Choisy, la *Bergère* de l'Hermitage, la *Jardinière* de Bellevue venait d'ordonner l'opéra d'*Æglé*, le ballet de *Sylvie* ou la pastorale d'*Issé*.

Il n'est donc pas possible de connaître M^{me} de Pompadour artiste et protectrice des arts sans étudier aussi le caractère de ses relations avec les principaux écrivains du xviii^e siècle; car son goût traduit en peinture par Boucher, en littérature par Crébillon ou Fontenelle, en poésie par Bernis et Laujon, en musique par Rameau, domine son époque et se retrouve en principe autant dans les petits vers, les fêtes, les ballets, les divertissements, que dans les productions des arts du dessin.

Voltaire est le plus ancien de tous les amis qu'elle se fit dans les lettres; mais c'est aussi celui sur lequel il lui fut le moins facile d'exercer une action directe. Le génie s'impose et dédaigne cette souplesse dont l'homme qui n'a que de l'esprit tire un merveilleux parti. Voltaire aima la marquise de Pompadour d'une affection pleine de sollicitude, telle que l'accordent volontiers les grands esprits à la faiblesse aimable et touchante. Il eut pour elle d'invincibles enthousiasmes contre lesquels sa dignité se roidissait en vain, et qu'il lui fit parfois payer par d'incroyables brutalités. Elle eut la générosité d'oublier les unes par reconnaissance pour les autres, et leurs relations plusieurs fois interrompues ne s'altérèrent jamais. Voltaire célébra sa convalescence ¹ et pleura sa mort avec des accents

1. Quelques mois avant de succomber à la maladie qui la minait, M^{me} de Pompadour éprouva, après une crise violente, quelques moments de repos qu'on prit pour un retour à la santé. Voltaire composa à cette occasion les jolis vers suivants qui sont pleins de grâce et de délicatesse :

Lachésis tournait son fuseau,
Filant avec plaisir les beaux jours d'Isabelle ;

aussi touchants que ceux qu'il avait trouvés dans son cœur, pour chanter sa faveur et ses talents, étaient aimables et vifs ¹.

J'ai dit qu'il avait connu M^{me} de Pompadour lorsqu'elle était encore M^{le} Poisson, et qu'il fut un des familiers de son salon quand elle devint M^{me} d'Étiolles.

Le premier avec l'abbé de Bernis, il encensa la jeune idole et sembla vouloir justifier aux yeux du monde, par l'autorité de son génie, le choix qu'avait fait le roi, contrairement à son habitude, de circonscrire ses sentiments dans le centre de la Cour.

Il fondait d'ailleurs les plus grandes espérances sur l'esprit et la conduite dont elle devait faire preuve dans sa nouvelle position, comme on peut le voir par une lettre qu'il lui adressait en apprenant que le roi l'élevait au rang de marquise; on y trouve ces vers :

Sincère et tendre Pompadour
(Car je puis vous donner d'avance
Ce nom qui rime avec l'amour,
Et qui sera bientôt le plus beau nom de France.)

Quelques jours après, arrivèrent à Étiolles les lettres patentes du roi régularisant le nouveau titre. Aussitôt Voltaire lança la pièce suivante qui fit le tour de Paris en quelques heures, annonçant au peuple ébahi cette faveur inattendue et une victoire moins attendue encore :

Il sait aimer, il sait combattre;
Il envoie en ce beau séjour
Un brevet digne d'Henri quatre,
Signé Louis, Mars et l'Amour.
Mais les ennemis ont leur tour,
Et sa valeur et sa prudence
Donnent à Gand le même jour
Un brevet de ville de France.

J'aperçus Atropos qui, d'une main cruelle,
Voulait couper le fil et la mettre au tombeau.
J'en avertis l'Amour; mais il veillait pour elle,
Et d'un mouvement de son aile
Il étourdit la Parque et brisa son ciseau.

4. Après la mort de M^{me} de Pompadour, Voltaire écrivit de Ferney, le 6 août 1764, à M^{me} de Lutzelbourg :

« Je regrette comme vous M^{me} de Pompadour, et je suis bien sûr qu'elle ne sera jamais remplacée. Elle aimait à rendre service et était en état d'en rendre; mais mon intérêt n'entre pour rien dans les regrets que je donne à sa perte : ayant renoncé à tout et n'ayant rien à demander, je n'écoute que mon cœur et je pleure votre amie sans aucun retour sur moi-même. »

Ces deux brevets si bien venus
Vivront tous deux dans la mémoire :
Chez lui les autels de Vénus
Sont dans le temple de la gloire.

Une autre fois il oubliait la favorite pour ne plus voir que l'artiste, et il écrivait au bas d'un portrait de l'abbé de Bernis dessiné par la marquise et qu'elle a gravé depuis, quoiqu'on ne le trouve pas dans son œuvre :

Pompadour, ton crayon divin
Devait dessiner ton visage :
Jamais une plus belle main
N'aurait fait un plus bel ouvrage.

Voltaire entretint à plusieurs reprises une correspondance avec M^{me} de Pompadour. Elle le consulta dans certaines circonstances graves et osa même lui confier le désir secret qu'elle avait d'entrer en commerce de bel esprit avec le roi de Prusse. Ce monarque était son héros et elle ne cachait pas à l'économiste Quesnay que par moments elle aurait souhaité que Louis XV ressemblât au grand Frédéric.

Elle chargea Voltaire de la mission délicate de parler d'elle à Berlin dans le sens qu'elle ambitionnait, et de présenter ses respects au roi.

« On ne peut, écrit Voltaire à M^{me} Denis, donner une commission plus agréable et avec plus de grâce. Elle y mit toute sa modestie et des *si j'osais* et des *pardons* au roi de Prusse de prendre cette liberté. Il faut apparemment que je me sois mal acquitté de ma commission. Je croyais en homme tout plein de la cour de France, que le compliment serait bien reçu; il me répondit sèchement : *je ne la connais pas*. Ce n'est pas ici le pays du Lignon. Je n'en mande pas moins à M^{me} de Pompadour que Mars a reçu comme il le devait les compliments de Vénus.

En effet, dans sa lettre de Postdam, du 10 août 1750, il répond à la marquise :

Dans ces lieux jadis peu connus,
Beaux lieux aujourd'hui devenus
Dignes d'éternelle mémoire,
Au favori de la victoire
Vos compliments sont parvenus.
Vos myrtes sont dans cet asile
Avec les lauriers confondus;
J'ai l'honneur, de la part d'Achille,
De rendre grâces à Vénus.

« S'il vous remerciait lui-même, Madame, vous auriez de plus jolis

vers, car il en fait aussi aisément qu'un autre roi et lui gagnent des batailles. »

De deux rois qu'il faut adorer
 Dans la guerre et dans les alarmes,
 L'un est digne de soupirer
 Pour vos vertus et pour vos charmes,
 Et l'autre de les célébrer.

Le fait est que Frédéric ne voulut jamais avoir de rapports avec celle qu'il appelait en riant la *meunière*, en souvenir de M. Poisson, qui avait été dans l'origine marchand de blé à La Ferté-sous-Jouarre; d'où il prenait occasion de donner à Louis XV — dans sa correspondance avec Voltaire — le sobriquet de *Louis du Moulin*.

En échange des bons procédés que Voltaire avait pour elle, M^{me} de Pompadour mit en œuvre tout ce qu'elle avait d'influence pour le faire nommer gentilhomme de la Chambre, puis historiographe de France. Mais elle ne put jamais obtenir du roi qu'il reçût l'illustre écrivain sur le même pied d'intimité où il était à la cour de Berlin. « Vous verrez, disait Louis XV, que je serai un tyran jusqu'à ce que je me laisse tutoyer par lui. »

Voltaire avait de l'ambition et un grand orgueil, et quoique la marquise fût d'avis que le roi élevât les gens de lettres aux premières charges de l'État, elle ne put faire obtenir à celui-ci tout ce qu'il demandait; de là naquirent leurs dissentiments passagers. Mais, comme je l'ai dit plus haut, ce n'était là qu'un nuage dans un ciel serein, et quand ils s'étaient jeté quelques boutades à la tête, de part et d'autre, lorsque M^{me} de Pompadour avait condamné la tragédie de *Brutus*, et que Voltaire avait ajouté à la *Pucelle* une douzaine de vers épigrammatiques qu'il se hâtait d'effacer dans l'édition suivante, on se rapprochait, on se donnait la main, le poète chantait la marquise et la marquise disait de Voltaire : « Nous avons mille faiseurs de vers, mais nous n'avons qu'un poète. » Et sous prétexte qu'il la traitait en reine, elle le recevait mieux qu'un roi; car, disait-elle, « il faut se faire une règle d'honorer les grands talents. »

Cette préoccupation incessante inspira à M^{me} de Pompadour un désir ardent d'être utile à Rousseau. Il faut dire que c'était par pur désintéressement, car rien n'était plus éloigné de ce qu'elle aimait que les ouvrages de ce sévère écrivain. Elle n'eut pas la patience de lire jusqu'au bout la *Nouvelle Héloïse*. « Quelle maussade créature que cette Julie ! disait-elle, combien de raisonnements et de babil vertueux pour aboutir à coucher à la fin avec un homme ! »

Elle s'informa de ce qu'elle pourrait faire pour lui; mais ayant appris combien était grande la susceptibilité de Jean-Jacques, même dans un

état voisin de la misère, elle eut l'idée de lui demander de la copie de musique. Quand il la lui rendit, elle lui fit remettre mille livres, et Rousseau refusa de les accepter. Il envoya son mémoire, feuille par feuille, et réclama seulement les douze livres qu'il supputait avoir gagnées.

« Cela fait, dit-elle à quelqu'un, l'ours rentra dans sa tanière pour se caresser et s'admirer à son aise. »

Cependant il arriva un moment où elle eut la gloire de voir enfin à ses pieds le philosophe de Genève, et la satisfaction de se figurer un instant qu'il allait se rallier à l'école de ses fidèles : c'est quand il fit paraître le *Devin du Village*. Elle prit cette aimable tentative de réalisme lyrique pour une excursion dans le genre pastoral qu'elle avait intronisé, et l'applaudit de toutes ses forces.

Elle envoya cent louis à Rousseau, et celui-ci voulut bien les accepter comme la juste rémunération d'un opéra joué sur le théâtre de la Cour. Il écrivit à la marquise pour la remercier : « Recevoir votre don, Madame, c'est vous prouver assez l'estime que je fais de la main dont il vient. J'éprouve, en le recevant, que les richesses, pour un pauvre philosophe comme moi, ne sont pas ce qu'il y a de plus dangereux, et le bonheur de voir mon opéra applaudi par vous doit porter une atteinte plus forte à ma philosophie. »

Un des plus anciens amis de madame de Pompadour et, sans contredit, le plus compromettant, fut l'abbé, depuis cardinal de Bernis. Il l'accabla de madrigaux, de couplets d'une platitude qui n'avait d'égale que leur facilité. C'étaient sans cesse des compliments dans ce goût :

Les Muses dans Cythère
Faisaient un jour
Un éloge sincère
De Pompadour.
Le trio des grâces sourit;
L'amour applaudit
Et Vénus bouda.
O gué lanla, lanlère
O gué lanla !

C'est encore pour elle qu'il composa son poème des *Amours de Vénus et d'Adonis* : lisez Pompadour et Louis XV.

On a voulu faire supposer, à cause de leur familiarité, qu'il y avait eu une intrigue entre eux : cela est absurde, et quand mille détails ne prouveraient pas le contraire, le mince état qu'elle faisait de lui, quoiqu'elle lui eût procuré une ambassade et un ministère, suffirait pour établir l'innocence de leur mutuelle assiduité. Elle l'appelait son *pigeon*, son

bébé, son *poupard*, et disait de lui, un jour qu'elle se souvenait d'avoir joué Dorine : « C'est un pantin parlant qui m'amuse : je l'habillerais et le déshabillerais sans songer à mal. »

L'intérêt que madame de Pompadour portait aux artistes et aux littérateurs n'était pas affaire de caprice ou de vanité : elle avait un mobile plus sérieux et plus élevé qu'une vaine ambition de se faire valoir. Elle pensait et disait hautement « que la gloire acquise par les hommes à talents de la France était aussi belle que la gloire gagnée par les combats et plus encore peut-être, puisqu'elle ne coûtait ni sang au pays, ni argent au trésor. »

Elle ne se bornait pas à donner de l'argent pour payer le plaisir qu'on lui procurait ; sa protection plus efficace qu'une simple charité empruntait toutes les formes de services pour se rendre utile. Tantôt elle mettait la police aux ordres de Voltaire afin de forcer des ennemis criminels ; une autre fois elle sauvait Marmontel des rancunes et même de la canne du maréchal de Saxe, et lui faisait accorder le privilège du *Mercur*, tandis qu'elle invitait le chevalier Laurès, un de ses panégyristes, à lui désigner quelque affaire dont elle pût lui faire tirer au moins 60,000 livres de bénéfice.

Son aventure avec Boissy fit un bruit énorme, et il lui en revint beaucoup d'honneur. Cette histoire pourrait fournir les éléments d'un véritable roman.

Boissy, auteur de quelques comédies reçues avec approbation, entre autres *le Français à Londres*, était tombé, malgré ses succès, dans une détresse si profonde, qu'après avoir fait de vaines tentatives pour obtenir le secours de ses amis et de quelques grands dont il était connu, il perdit tout espoir et prit le parti de se réfugier dans le suicide avec sa femme et son fils, âgé de cinq ans. Le récit de la mort de Richard et de Bridget Smith, recueilli par Voltaire dans son étude sur Chatterton, lui suggéra, dit-on, cette horrible résolution. Ce parti pris de vouloir mourir ensemble, il ne leur resta plus qu'à en déterminer le moyen. Ils choisirent le plus pénible, la faim, non-seulement parce que c'était la suite la plus naturelle de leur état et qu'elle en pouvait être prise pour l'effet, mais surtout parce qu'elle les dispensait d'une violence dont ni Boissy ni sa femme n'étaient capables l'un envers l'autre.

Ils résolurent donc d'attendre avec une fermeté inébranlable, dans la solitude de leur appartement, où la misère craignait si peu d'être interrompue, l'arrivée de leur libératrice.

Par bonheur celle qui vint à leur secours ne fut pas celle de qui ils attendaient la fin de leur supplice.

Depuis trois jours, le malheureux poète, sa femme et son fils étaient restés sans aliments, et ils se sentaient déjà sur le point d'entrevoir l'instant où la mort mettrait un terme à leurs souffrances, lorsqu'un de leurs amis, inquiet de trouver leur porte obstinément close, tandis qu'il les savait chez eux, pénétra de force dans leur appartement.

Il les trouva dans un état où ils paraissaient déjà insensibles à ce qui se passait autour d'eux ; ils n'avaient plus de regards l'un pour l'autre et se tenaient les bras entrelacés autour du corps de leur enfant qui respirait encore, quoiqu'il leur parût, par sa faiblesse et son immobilité, avoir rendu le dernier soupir.

On leur prodigua à tous les trois les soins que leur état réclamait, et on eut le bonheur de les sauver.

Le jour même, cette histoire fut rapportée au cercle de M^{me} de Pompadour, et les oisifs qui lui faisaient leur cour n'eurent garde de perdre une aussi bonne occasion de rire aux dépens de ces pauvres auteurs dont la destinée était bien véritablement de mourir de faim.

M^{me} de Pompadour fut indignée de tels propos, et fit particulièrement éprouver son ressentiment à son frère. Il faut dire que Marigny, faisant trop bon marché du rôle qu'il jouait, grâce à la marquise, s'était oublié jusqu'à dire : « La belle affaire qu'il y ait ou non un auteur de moins ; que le diable les emporte : ils finiraient par nous dévorer, si nous voulions les encourager. »

M^{me} de Pompadour tança vertement M. de Marigny, et n'hésita pas à lui rappeler publiquement ce qu'il était et d'où il sortait, puis elle donna l'ordre qu'on la conduisit sans retard chez Boissy. Elle ne se contenta pas de lui laisser cent louis et de le réconforter par de bonnes paroles, elle voulut encore le mettre à l'abri de pareille aventure et lui assurer un avenir en lui donnant, peu de jours après, une place de contrôleur au *Mercur*.

Dans la première partie de ce travail, nous avons vu la marquise de Pompadour, le crayon ou la pointe à la main, disputer aux artistes la palme du talent : elle ne se contenta pas de graver avec Boucher et Cochin, et voulut écrire à l'exemple des romanciers et des poètes de son temps.

On lit de sa prose dans le *Mercur de France*, entre autres choses, une historiette dramatique sur un épisode du siège de Prague. Elle s'essaya même, assez malheureusement, il est vrai, dans la poésie, et prit des leçons de prosodie du comédien Lanoue.

Le roi lui ayant fait passer un avis écrit à la hâte sur un deux de carreau, elle répondit par ce couplet, qui ferait peu d'honneur à son maître de prosodie, si, d'office, nous n'en avions remis les vers sur leurs pieds.

Ah ! pour m'écrire avec plus de douceur,
Vous auriez pu choisir un deux de cœur.
Votre carreau paraît trop, ce me semble,
Me montrer Jupin en courroux ;
Et nos deux cœurs représentés ensemble
M'auraient offert un présage plus doux.

Lanoue ne se contenta pas d'enseigner à M^{me} de Pompadour les règles et l'art de la versification française ; il paraît qu'il influa beaucoup sur son goût, et il est incontestable que les leçons de ce maître habile lui ont été aussi utiles pour réussir dans les actions de sa vie où elle a su se montrer bonne comédienne, que pour briller par la finesse et le mordant de son jeu sur le théâtre des petits appartements.

Sa poésie n'avait pas le caractère épigrammatique de celle de M^{me} la duchesse d'Orléans, et se faisait plutôt remarquer par la grâce anacréontique de l'idée et le tour voluptueux du vers.

On connaît peut-être son ode au roi, publiée par un almanach galant de 1758, et qui commence par ces deux vers :

Que la nature libérale
L'a bien formé pour les plaisirs !

Cette pièce est un petit chef-d'œuvre de grâce badine.

Lorsque Marmontel écrivit *Sésostris*, il en lisait les scènes à M^{me} de Pompadour, au fur et à mesure qu'il les composait. Elle lui faisait alors des observations qu'elle écrivait en marge du manuscrit ; enfin, quand l'ouvrage fut terminé, elle le relut encore et l'annota de nouveau ; on assure même qu'elle fit ou refit quelques vers.

On sait que cette pièce tomba ; Marmontel écrivit alors à son aimable collaboratrice : « J'avais pris la liberté d'ennuyer le public, il a pris la liberté de me siffler. Ce qui m'affecte le plus douloureusement, c'est qu'un travail, où vous aviez daigné prendre part, n'ait pas eu le succès que méritait votre auguste protection. » Une femme ordinaire aurait tenu rigueur au poète de leur chute commune ; la marquise, tout au contraire, ne chercha qu'à consoler l'auteur de sa disgrâce et elle le fit nommer, par Marigny, secrétaire des bâtiments.

Il est curieux de rassembler les jugements qu'elle portait, çà et là, sur les hommes célèbres qui l'entouraient.

Collé ayant fait une chanson fort amusante sur la prise de Mahon, M^{me} de Pompadour lui envoya cinquante louis, et obtint pour lui du roi une pension de 400 fr., en disant :

« Dans la joie publique, il faut que tout le monde soit heureux, sur-

tout les poètes qui célèbrent la gloire de la France, et les artistes qui l'immortalisent. »

Elle écrivait à Duclos, en le remerciant de l'envoi de ses *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs* : « Votre petit livre est un livre d'or : c'est un portrait excellent d'un original que je hais et que je méprise. Vous êtes heureux de ne connaître ce monde qu'en philosophe et de n'être que spectateur. »

Elle rompit avec Palissot et refusa de le recevoir après sa comédie des *Philosophes*, qu'elle trouvait un libelle grossier et sans esprit. « J'aimerais autant, Dieu me pardonne, ajoutait-elle, voir l'illustre M. Fréron. » M^{me} de Pompadour disait qu'Astruc avait une conversation de mauvais goût, que Marivaux « brûlant de faire preuve de finesse, torturait la pensée et les mots pour en exprimer l'esprit ; » « qu'*Inès de Castro*, est une œuvre délicieusement composée par un homme qui rencontre rarement bien. » Elle trouvait *Télémaque* insipide. Elle estimait que Camus, Clairaut, La Condamine et Maupertuis étaient savants, mais peu amusants avec leur rage de parler mathématiques très-haut devant des femmes, et de leur briser le tympan avec des termes incompréhensibles.

Caylus, suivant elle, « ne savait pas rendre les antiquités amusantes, et flattait tout au plus, en en parlant, l'amour-propre de quelque sempiternelle douairière. »

Elle louait beaucoup Piron, Panard, Crébillon, etc., de savoir garder leur esprit pour leurs réunions et d'éviter la société des auteurs compassés. Enfin, elle ne comprenait pas qu'on eût pu surnommer Bernard, gentil, ne lui ayant jamais entendu dire une saillie qui valût la peine d'être rapportée. « Il ne sait faire, disait-elle, que des compliments puisés dans l'histoire de Vénus et des Grâces, et il est superficiel en tout, même en littérature. »

Elle avait des reparties charmantes et imprévues. Un jour, M^{me} du Saussay lui disait en pleurant qu'elle s'était brouillée avec sa meilleure amie, M^{me} de Froulay : « Consolez-vous, chère amie, je me charge de vous réconcilier... pourvu que vous ne l'ayez pas appelée *laide*, s'entend. » Elle prétendait qu'avec de l'esprit on fait passer bien des péchés en contrebande⁴.

4. Tout en respectant la liberté de notre collaborateur, nous ne pouvons accepter la responsabilité de toutes ses appréciations, ni partager son admiration sans réserve pour M^{me} de Pompadour. C'est surtout à une étude sur la femme artiste que nous entendions ouvrir nos colonnes ; mais il faut bien le reconnaître, si M. de La Fizelière s'est laissé entraîner un peu au delà de son premier cadre, c'est qu'il est malaisé de scinder une existence aussi compliquée que celle de la célèbre favorite.

On ferait un recueil curieux de tous les traits d'esprit dont elle entremêlait la conversation, ainsi que des opinions qu'elle exprimait sur les matières les plus variées; mais nous nous en tiendrons ici à celles qui ont rapport à l'objet de cette étude.

M^{me} de Pompadour déplorait souvent les préjugés du public en matière d'art et la difficulté que les artistes éprouvaient à les vaincre. « Il semble, disait-elle, qu'on ne daigne pas regarder un tableau lorsqu'il n'a pas encore été parlé de l'auteur. C'est d'un tel! s'écrie-t-on, et l'on passe. A peine sait-on quel en est le sujet. Voilà le malheur de notre siècle: un homme fonde sa réputation sur un ouvrage; on décide en sa faveur et les autres ne sont rien. Le mépris ne doit point aller pourtant jusqu'au point de faire oublier de jeunes peintres qui marchent avec ardeur dans le vrai chemin, tandis qu'au contraire on devrait chercher à les encourager, surtout quand on leur reconnaît des talents et qu'on remarque dans leurs essais des parties dignes d'être mises au jour. »

M. Sepmanville lui ayant envoyé des tableaux de Vivien dans l'espoir de la déterminer à se faire peindre par cet émule de Latour, elle écrivit à ce connaisseur: « Avec quelle facilité ces portraits sont peints, et quelle vigueur dans sa couleur! Quelle légèreté dans sa façon de traiter les cheveux que l'air semble agiter. La touche est telle qu'on la demande dans un habile peintre; il sait ajouter l'art à la nature, et n'est servile qu'autant qu'il faut pour rester vrai. »

Autant les louanges de M^{me} de Pompadour étaient gracieuses et délicates, autant parfois ses critiques étaient foudroyantes. On avait de la peine à en revenir.

Au salon de 1763, elle désola Vanloo. Il l'escortait et s'empressait pour lui expliquer les tableaux; quand ils arrivèrent devant les *Grâces enchaînées par l'Amour*, la marquise passa sans les regarder. Quelqu'un lui dit: « Quoi, Madame, ne faites-vous donc pas attention aux *Grâces* de M. Vanloo? »

— Ça des Grâces? fit-elle dédaigneusement; ça des Grâces! » et elle pirouetta sur ses talons pour aller admirer une seconde fois les *Citrons de Javotte*, délicieuse petite composition que Jeaurat avait tirée d'un nouveau conte de Vadé.

Elle reconnaissait à Vanloo une grande souplesse de pinceau, beaucoup de brillant dans le coloris, une justesse de coup d'œil qui donnait de la vérité à ses figures et une grande ressemblance à ses portraits; mais elle reprochait à sa peinture de se trop ressentir du peu d'éducation qu'il avait reçue et de la vulgarité de ses goûts. Aussi en s'écriant avec dégoût: « Ça des Grâces! » condamnait-elle bien plutôt les modèles choisis par l'artiste que le travail du peintre.

M^{me} de Pompadour a défini en quelques mots le talent de Latour : « Nul n'est plus propre que lui, a-t-elle dit, à rendre avec les ressources de son crayon le regard inspiré du génie ou le désordre sublime de l'enthousiasme. Aussi réussit-il mieux que personne à rendre la physionomie des philosophes, des acteurs et des écrivains célèbres ; pour le reste, il n'est pas bien sûr qu'il puisse gagner à la comparaison avec Vivien et M^{lle} Rosa-Alba. »

C'est elle qui a trouvé, à propos du portrait de M^{lle} Dumesnil dans *Phèdre*, ce joli mot que les anecdotes du XVIII^e siècle ont recueilli : on reprochait à Latour d'avoir un peu trop allumé le visage de l'actrice : « C'est qu'il l'a peinte dans un entr'acte », s'écria la marquise, faisant ainsi allusion au verre de vin que la célèbre tragédienne avait coutume de boire avant d'entrer en scène.

Elle nous a laissé encore, en quelques mots heureux, un charmant croquis du peintre Lemoine : « Il a, dit-elle, autant de modestie que de talent. Une jeune fille de quinze ans n'aurait pas eu plus de candeur que lui, ni une timidité plus aimable en recevant, dans un embarras marqué, les éloges qu'on lui adresse. La rougeur lui monte au visage, et on le comble de joie en changeant la conversation. »

Un critique accrédité du XVIII^e siècle, Estève, a résumé en quelques lignes, peut-être un peu ironiques, la portée du goût et de l'influence de M^{me} de Pompadour en matière de beaux-arts.

« La protection qu'elle accorde au mérite le tire de l'obscurité, et le fait paraître au grand jour. Elle produit les artistes, leur donne des conseils ; ceux-ci lui sacrifient leurs idées, et bientôt leur nom vole de bouche en bouche. Sans les bruits avantageux qu'elle sait répandre dans des circonstances favorables, le public oublierait la plupart de nos fameux peintres.

« La réputation qu'elle a de savoir distinguer les nuances les plus délicates des ouvrages des artistes lui inspire la hardiesse de donner le ton et d'assigner la valeur que doit avoir chaque chose. Ses soins obligeants savent même quelquefois faire valoir ce qui ne méritait pas d'être connu. Jugez d'après cela si elle n'est pas plus utile aux arts que ceux qui y excellent. Un peintre n'enrichit le public que des tableaux qu'il fait, tandis qu'elle embellit les tableaux de tous les peintres, en diminue le défaut jusques à les faire presque disparaître, et en porte les beautés fort au-dessus de ce qu'elles sont. »

Il est vrai que M^{me} de Pompadour avait acquis une grande confiance dans son aptitude à juger les œuvres d'art, et que l'expérience qu'elle avait gagnée en même temps de l'ignorance et de la sottise des gens qui l'entouraient

lui donnait une grande autorité pour imposer ses jugements et ses goûts.

« La plupart des hommes, disait-elle, ne sont pas faits pour penser par eux-mêmes. Le plus grand nombre d'entre eux ressemblent à des horloges qu'il faut monter pour leur faire sonner l'heure. Trop heureux de trouver qui les instruit, ils ne se donnent pas la peine d'examiner et se plaisent à s'entretenir de ce qu'on leur a dit être merveilleux. Au surplus, ajoutait-elle, quoiqu'il y ait une énorme distance du médiocre à l'excellent, tous les yeux ne sont pas faits pour l'apercevoir. On sait en général qu'elle existe, mais ce qu'on appelle en gros le public n'a pas les organes assez délicats ou assez éduqués pour en sentir la différence. »

Elle encourageait de tout son possible ses bonnes amies à aimer et à cultiver les arts. « Quand vous ne serez plus, leur disait-elle, dans cette ivresse du premier âge qui ne vous occupe que de vos attraits et de vos adorateurs, vous commencerez à vous apercevoir que vous êtes capables de penser sur les productions des arts et de jouir de leurs beautés; pourquoi ne pas vous y mettre tout de suite; vous y trouverez peut-être de grands avantages pour le succès de vos charmes? »

Tous les hommes marquants du XVIII^e siècle qui ont tenu note des événements, des anecdotes, des caractères et des physionomies de leur temps : d'Argenson, Duclos, Barbier, Duchesne, Bayle, Clément, Laujon, Voltaire, etc., ont recueilli une grande quantité de documents du genre de ceux qui précèdent, empruntés pour la plupart aux conversations de M^{me} de Pompadour ou à sa correspondance authentique; et il y a tout lieu de croire que ce sont ces matériaux mêmes qui ont servi de point de départ aux éditeurs de mémoires ou de correspondances supposées, publiés sous le nom de cette femme célèbre. Aussi n'est-il pas tout à fait inutile de les lire, en ayant soin de les collationner avec les pièces d'origine incontestable, car on y démêlera facilement, parmi des déclamations inspirées par la haine ou la passion, des traits propres à peindre au naturel cette aimable et intéressante figure.

M^{me} de Pompadour adorait le théâtre. Elle y trouvait un tableau vif et animé de cette vie factice et romanesque qu'elle prenait tant de souci à se créer, en dehors de la cour, dans ses maisons de plaisance de Bellevue, de Choisy, et de l'Hermitage. Elle s'en occupait presque autant que des beaux-arts, et, grâce à une tendance fort remarquable de son esprit et qui prouve à quel point elle avait un sentiment net et invétéré de l'art, on doit à cette femme passionnée par tempérament pour les caprices les plus fantasques de l'imagination, des réformes heureuses, surtout en ce qui se rapporte à l'exactitude des costumes historiques et à la réalité de la mise en scène.

Elle voulait bien que son théâtre particulier fût le théâtre de la fantaisie, mais elle exigeait pour la scène française des visées plus hautes et un retour au grand art de Molière.

« Je n'aime point du tout votre *Gouvernante* du bonhomme La Chaussée, parce que cette comédie n'est pas une comédie, puisqu'elle fait pleurer au lieu de faire rire.

« Ce faux genre larmoyant est ridicule et choque la vraisemblance ; cependant il devient à la mode parce qu'il est plus facile de se guinder sur de grands sentiments de tragédie, que de plaisanter avec grâce : le génie comique est mort avec Molière. »

« Un autre vice de la scène française, dit-elle ailleurs, c'est qu'on n'y voit que de grands seigneurs, comme si tous les hommes étaient des marquis. Un auteur se croirait déshonoré s'il mettait sur le théâtre des bourgeois et des marchands : les Anglais y mettent même des savetiers, et en cela je les approuve. La comédie est une peinture de la vie humaine et un savetier est un homme comme un autre.

« Nos comiques ont le grand défaut de n'attaquer jamais que des ridicules : il faudrait plutôt attaquer les vices. Un homme ridicule ne fait pas de mal et il fait rire, mais un homme vicieux est nuisible à la société et il l'afflige. »

Entourée d'une cour jeune, aimable, folâtre, insatiable de plaisirs, M^{me} de Pompadour était placée à ravir pour donner l'essor à ses aspirations scéniques. Depuis plus de trois ans le roi raffolait d'elle sans que cette passion l'eût jamais soustrait à un goût très-prononcé pour le vin, la chasse et le jeu. La marquise aurait voulu faire succéder à une dissipation dont les suites l'effrayaient pour la durée de sa faveur, l'amour des lettres, des arts et des plaisirs de l'esprit ; vers 1747, elle entreprit de mettre à profit les éléments qu'elle avait à sa discrétion pour organiser les spectacles de la cour.

L'agrément que Louis XV prit aux premières tentatives de ce genre, et le succès que M^{me} de Pompadour obtint, à ses débuts, comme actrice et comme chanteuse, décidèrent du sort de ce nouvel amusement, et le théâtre des petits appartements ou des petits cabinets, comme on l'appela familièrement, fut créé.

La troupe se recruta immédiatement parmi les seigneurs et les dames qui avaient déjà joué la comédie de société, et fut composée comme il suit. Pour la comédie : MM. le duc d'Orléans, le duc de Duras, le duc d'Ayen, le duc de Nivernois, le comte de Maillebois, le marquis de Courtenvaux, le duc de Coigny, le marquis d'Entraigues, le comte de Meuse, le prince de Soubise ; M^{mes} la duchesse de Brancas, la marquise de Pompadour, la

comtesse d'Estrades et de Marchais, depuis comtesse d'Angivilliers.

Pour l'opéra et le ballet, on conserva les acteurs de la comédie, et on leur adjoignit successivement MM. de Beuvron, de Melfort, de Langeron, de Clermont, de Rohan, de La Salle, de Pons, de Talaru, de Richelieu, etc., M^{mes} de Coigny, Trusson, de Castries, de Gontaut, de Ségur et de Croissy. Le chant fut mis sous la direction de Bury, de l'Opéra, et le ballet fut confié à Dehesse, de la Comédie Italienne.

Les chœurs du chant étaient empruntés à l'Opéra; ceux de la danse étaient formés d'une troupe d'enfants des deux sexes de dix à douze ans, et l'orchestre était composé d'un tiers d'amateurs et de deux tiers d'artistes de la musique du roi. Le duc de La Vallière fut nommé directeur de la troupe, et l'abbé de La Garde, secrétaire et souffleur.

Laujon, dans ses œuvres mêlées, donne de curieux détails sur les spectacles des petits cabinets, sur leur règlement, leur capitation et leur répertoire.

La première comédie qui parut sur le petit théâtre de la cour fut *Tartufe*. Madame de Pompadour y joua Dorine avec un talent tout à fait remarquable.

Puis elle pensa à Voltaire, et monta l'*Enfant prodigue*. Quelque temps auparavant, elle lui avait commandé un divertissement pour les fêtes du mariage du Dauphin, et il avait composé la *Princesse de Navarre*, qui devint pour lui une source de faveurs auxquelles il ne pouvait rien comprendre; si bien qu'il écrivit à ce sujet une épigramme demeurée célèbre :

Mon Henri quatre et ma Zaïre
Et mon Américaine Alzire
Ne m'ont valu jamais un seul regard du roi;
J'ai beaucoup d'ennemis avec très-peu de gloire;
Les honneurs et les biens tombent enfin sur moi
Pour une farce de la foire.

Après Voltaire, ce fut le tour de Gresset. Madame de Pompadour tenait à se servir de son théâtre pour obliger les auteurs qu'elle estimait. Elle fit mettre le *Méchant* à l'étude. M. de Nivernois excella dans le rôle de Valère. Le ton ingénu qu'il prêtait à ce personnage, pour annoncer l'adresse du méchant, toujours occupé à séduire, sa promptitude à céder sans réflexion à l'homme dont l'esprit lui paraissait bien supérieur au sien; l'orgueil de se rapprocher de lui, présenté avec une franchise faite pour rendre Valère intéressant, en offrant en lui plus de faiblesse que de penchant pour le vice... toutes ces nuances délicates qui avaient échappé à Roselly, créateur du rôle à la Comédie-Française, complétèrent le suc-

cès de l'artiste amateur. Madame de Pompadour obtint du roi que Roselly assisterait à l'une des représentations, et celui-ci, surpris de voir le parti que M. de Nivernois tirait du rôle de Valère, en profita et sut si bien se modeler sur lui, que le chef-d'œuvre de Gresset dut à ce changement un nouveau et plus éclatant succès.

Madame de Pompadour donna encore plusieurs comédies sur le théâtre des petits cabinets, entre autres le *Mariage fait et rompu*, dans lequel le maréchal de Saxe accepta un rôle; les *Dehors trompeurs*, la *Mère coquette* et le *Philosophe marié*; puis, afin de varier les plaisirs du roi et de faire valoir son talent en musique, elle prit la résolution d'aborder l'opéra¹.

De 1747 à 1750, il y eut à la cour trente-trois représentations, sans compter quelques petites pièces improvisées pendant les parties de Bellevue et de l'Hermitage.

Pour donner une idée de ces compositions singulières, voici l'analyse de l'*Amour architecte*, ballet imaginé par le duc de La Vallière pour l'inauguration de Bellevue. « La décoration représentait une montagne. Tout à coup la musique imita des bruits souterrains, comme des gémissements, et la montagne accoucha du château de Bellevue. Des ouvriers vinrent perfectionner les jardins en dansant un ballet. Au premier plan était la route de Versailles; il y passait des voitures. Il arriva un de ces coucous nommés *Pots-de-chambre*, tout rempli de femmes; il versa sur le devant de la scène, et les femmes en tombèrent dans toutes les postures qu'on peut prévoir; puis elles se relevèrent en cadence et commencèrent à danser un ballet. » Le roi, ajoute M. d'Argenson qui raconte le fait, fut au comble du plaisir. Madame de Pompadour ne se contentait pas d'emprunter à l'Académie royale de musique ou à la Comédie-Italienne des ouvrages de leur répertoire; elle voulut en avoir qui fussent composés expressément pour elle, et elle demanda des poèmes à tous ses fidèles, à Marmontel, à Crébillon, à Laujon, à Boissy et à Moncrif.

Elle exigeait de ses auteurs qu'ils énervassent les rôles accessoires pour donner plus d'éclat aux siens, aussi fut-on obligé plus tard, quand on porta ces petites pièces à l'Opéra, de les refaire presque en entier.

C'est en dirigeant la mise en scène de ces ouvrages que M^{me} de Pompadour inspira à Bury et à Dehesse les innovations qui furent introduites peu de temps après à l'Opéra. Antérieurement à cette époque, les chœurs

1. Voici les titres des plus importants qui furent joués : *Acis et Galatée*, le *Prologue de Phaéton*, *Tancrède*, *Ragonde*, *Philémon et Baucis*, les *Surprises de l'Amour*, le *Prince de Noisy*, *Zélie*, *Issé*, *Cléopâtre*, *Héro et Léandre*, le *Mercure Galant*, *Sylvie*, *Almazis*, *Vénus et Adonis*, *Mignonnette*, le *Devin du Village*, etc.

arrivaient sur la scène en marche réglée, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre, se croisaient au fond, descendaient ainsi en longeant les coulisses, et venaient repasser devant la rampe pour se mettre en file de chaque côté, par rang d'ancienneté; chantant, les hommes les bras croisés, les femmes un éventail à la main, et ne se permettant aucun geste.

Tous les sujets de ces pièces roulaient sur le même motif que la pastorale d'*Issé* : on y représentait infailliblement une bergère aimée d'Apollon et qui l'aime sans connaître sa divinité. Parfois Apollon était un prince, et il advint même que l'allusion à Louis XV et à la marquise fut si transparente que cela fit scandale à la cour. C'est ce qui eut lieu à la suite de l'aventure de Boissy, rapportée plus haut.

Boissy, sauvé par M^{me} de Pompadour, s'était attaché à son service et figurait parmi les faiseurs ordinaires du théâtre des petits cabinets. On conçoit que la reconnaissance l'obligeant plus que tout autre, il voulut surpasser en flatterie ceux qui partageaient avec lui les bonnes grâces de la marquise. D'accord avec elle, il composa donc une petite comédie pour le voyage de Fontainebleau, de novembre 1753. Cette pièce avait pour titre *la Nouvelle Égérie*. M. de Richelieu dirigeait les représentations et avait la haute main sur les auteurs et les acteurs. Préoccupé d'un scandale récent qu'avait provoqué une pièce très-indécente de Collé, il voulut, avant qu'on donnât la pièce de Boissy, savoir ce que c'était, et après l'avoir lue, il en défendit la représentation. Rien, en effet, n'était plus déplacé que le sujet de cette comédie, pour être jouée devant le roi et la cour, qui, cependant, ne s'étaient pas toujours montrés aussi délicats.

Boissy avait mis en scène un prince qui n'aimait que la dissipation; il ne voulait point entendre parler d'affaires, et il était continuellement dans les plaisirs ou à la chasse. Il apercevait un jour, dans un bois, une beauté ravissante dont il devenait éperdument amoureux. Il en faisait sa maîtresse, et à partir de ce moment, celle-ci changeait absolument le caractère du prince, et, par ses leçons, en faisait le plus aimable et le meilleur des rois. « Il faut avoir perdu le sens commun pour vouloir jouer une pareille comédie chez le roi, » dit à ce propos le secrétaire de M. de Malesherbes dans ses *Anecdotes littéraires* (inédites).

Les gens sérieux, habitués à regarder dans les affaires de l'État, au delà des plaisirs dont l'effet le plus méritoire est de donner l'essor aux arts et aux lettres, voyaient d'un fort mauvais œil cette manie de spectacles qui envahissait la cour. « On ne songe qu'à des comédies de cabinet, écrit M. d'Argenson à la date du 7 janvier 1748, où la marquise

déploie ses talents et ses grâces pour le théâtre; il est vrai qu'elle imite et contrefait tout ce qu'elle veut, les passions et même la vertu quand il le faut. On ne voit que des gens occupés d'apprendre des rôles ou de répéter des ballets avec les demoiselles Gaussin et Dumesnil, avec le sieur Deshayes de la Comédie-Italienne, tandis que les affaires politiques exigeraient une application journalière. »

M^{me} de Pompadour, curieuse de mettre la main à tout ce qui rentrait dans le domaine des arts, ne négligea pas de composer à son tour quelque divertissement où elle pût mettre en œuvre une entente spéciale de la décoration dont elle était naturellement douée.

A l'occasion du rétablissement du Dauphin — car elle n'oubliait jamais de concilier autant que possible ses intérêts et ses plaisirs — elle imagina une fête dont la description achèvera de donner l'idée des éléments qui constituent l'art Pompadour.

La scène, disposée dans le jardin de Bellevue, représentait différentes cavernes environnées par une pièce d'eau, au milieu de laquelle se trouvait un dauphin lumineux. Quantité de monstres vomissant feu et flammes venaient pour l'attaquer; mais les Dieux veillaient sur lui. Apollon descendant sur un nuage frappait ces monstres d'un foudre emprunté à Jupiter et qu'un feu d'artifice imitait au mieux. Dans ce moment, la scène changeait et montrait le palais du soleil, resplendissant de lumières, où le dauphin reparaisait dans son premier éclat, par le moyen d'une brillante illumination.

Ne croirait-on pas voir là, la mise en action d'un de ces merveilleux groupes en biscuit de Sèvres dont la rareté commence à faire le désespoir ou la félicité des collectionneurs de *rococo*?

D'ailleurs, M^{me} de Pompadour avait, comme ont dit depuis Gall et Spurzheim, la bosse des surprises et des coups de théâtre; c'était une conséquence naturelle de l'abondance de son imagination. N'avait-elle pas imaginé déjà les tables mouvantes de Choisy? Aux quatre angles étaient des consoles appelées *servantes*, sur chacune desquelles on plaçait une écritoire, des plumes et du papier. Les convives s'en servaient pour écrire ce qu'ils souhaitaient qu'on leur envoyât; une sonnette servait de signal pour faire descendre, par une trappe, la servante qui remontait chargée de ce qu'on avait désiré.

Un soir, à souper, le roi demanda une épingle. M^{me} de Pompadour lui en offrit une au moment où la *servante* reparaisait, rapportant au lieu d'épingles un papier sur lequel Laujon avait écrit :

Guetter vos vœux pour vous surprendre,
Les prévenir sans les attendre,

Sont des plaisirs doux à chercher ;
Aussi vit-on dans l'instant même
Que ce qu'il faut pour attacher
Se trouve où l'on voit ce qu'on aime.

L'hiver entier, jusqu'au carnaval, se passait dans ces amusements ; aussitôt le carême arrivé et dès que l'aumônier du roi commençait à prêcher, la salle de spectacle se transformait en salon de musique, et M^{me} de Pompadour offrait à Louis XV des concerts spirituels que dirigeait M. de Laborde, frère de M^{me} de Marchais, auteur de l'Histoire de la musique, et très-versé dans la connaissance de l'archéologie musicale.

La musique italienne y était admise, mais M^{me} de Pompadour, vouée au culte de l'art exclusivement français, tenait la main à ce que les motets et les fragments de messes fussent, autant que possible, l'œuvre de compositeurs français. Le catalogue de la musique de M^{me} de Pompadour, contenant 235 partitions, n'en renferme que cinq dont l'auteur soit un étranger.

Les compositeurs ordinaires des concerts spirituels étaient Bernier, Campra, de Laborde, Rameau, Naudot, etc. M^{me} de Pompadour composa deux ou trois motets, mais il serait difficile d'en retrouver des traces, et on ne les connaît que par les éloges un peu suspects que leur ont prodigués les faiseurs de mémoires.

Dans ces concerts, on entendait des voix choisies jointes à celles des musiciens des petits cabinets. On y remarquait, à côté de Géliotte et de M^{lle} Fel, le fils du duc d'Ayen, le vicomte de Rohan, M^{me} de L'Hôpital, M^{me} de La Salle et surtout M^{mes} de Pompadour et de Marchais.

Rien de ce qui offrait un intérêt quelconque dans le domaine des arts et des lettres n'était étranger à M^{me} de Pompadour, et sa curiosité pour les merveilles de l'industrie allait jusqu'au point qu'elle voulut apprendre à imprimer.

Plusieurs monuments typographiques sont sortis de son imprimerie. Le plus important est celui qui a pour titre : *RODOGUNE, princesse des Parthes, au Nord*, 1760, in-4°.

M. le comte d'Ourche, de Nancy, qui eut une des plus belles bibliothèques du commencement de ce siècle, possédait un exemplaire de ce livre curieux ayant appartenu à M. de Marigny, qui avait écrit de sa main les lignes suivantes sur le feuillet de garde :

« Ma sœur eut un jour la curiosité de voir imprimer : le roi fit venir un petit détachement de l'imprimerie royale, et l'on imprima dans la chambre de M^{me} de Pompadour, à Versailles et sous ses yeux, la présente tragédie de Rodogune. Il en a été tiré très-peu d'exemplaires.

« Comme l'appartement de ma sœur était situé au nord, on a mis pour lieu d'impression : *au Nord*.

« Elle a gravé elle-même à l'eau-forte, d'après Boucher, la planche qu'on voit en tête du volume. »

Une note écrite à la main sur un des trois exemplaires qui ont appartenu à M. de Soleinne, assure que le choix de *Rodogune* n'a pas été fait au hasard, et il y avait là matière à des allusions que Louis XV dut d'autant plus facilement saisir que la belle main de l'éditeur avait souligné certains vers pour mieux attirer son attention.

Avant de donner *Rodogune*, qui est certainement son chef-d'œuvre typographique, M^{me} de Pompadour avait déjà fait imprimer sous ses yeux le *Cantique des Cantiques* et le *Précis de l'Ecclésiaste* paraphrasés par Voltaire. On lit à ce sujet dans une lettre de Voltaire à M. Thiériot :

« On m'a envoyé la magnifique édition de l'*Ecclésiaste*. Elle est imprimée au Louvre¹ avec mon portrait² à la tête; mais il y a beaucoup de fautes et le texte manque au bas des pages. Il en paraîtra une belle édition approuvée par le pape. Il faut apprendre à de petits esprits insolents qui abusent de leur place³ à quel point on doit les mépriser et à quel point on peut les confondre. »

L'impression de ces deux petites pièces se rattache à une anecdote assez curieuse pour mériter d'être rapportée. Lorsque M^{me} de Pompadour fut un instant pressée de donner dans la dévotion, elle imagina de faire de Voltaire un des acteurs de cette comédie. On prétend qu'elle lui écrivit : « Nous nous sommes damnés ensemble sur mon théâtre de Bellevue, voici le moment de faire notre salut de compagnie. » Elle avait été, qui le croirait? jusqu'à imaginer de le faire nommer cardinal, et elle chargea M. de La Vallière de sonder l'auteur de la *Pucelle* sur la possibilité de lui faire traduire en vers les psaumes et les ouvrages sapientiaux. « L'édition, dit M. de La Vallière dans une de ses lettres, aurait été faite à l'imprimerie où M^{me} de Pompadour imprima *Rodogune*. »

Ce beau projet, né en 1756, fut abandonné et repris plusieurs fois jusqu'en 1759, époque à laquelle il aboutit à l'impression de l'*Ecclésiaste* et du *Cantique des cantiques*.

1. Voltaire dit au Louvre, parce qu'il ignorait que M^{me} de Pompadour eût une imprimerie chez elle; mais le fait est que le précis de l'*Ecclésiaste* a été imprimé dans son appartement.

2. On croit que ce portrait est de la main de M^{me} de Pompadour.

3. Il est ici question de Joly de Fleury et de l'abbé Terray, sur le rapport de qui le Parlement fit brûler cette traduction sans la lire et par conséquent sans savoir que rien n'était plus orthodoxe.

Il va sans dire qu'avec des dispositions et des goûts du genre de ceux qu'on remarque en M^{me} de Pompadour, elle devait avoir une des plus riches bibliothèques de son temps. En effet elle en posséda une fort belle. Son catalogue ne comprend pas moins de 3561 numéros pour les livres seulement.

Comme l'acquisition qu'elle avait faite, en bloc, du cabinet de M. de Beauchamps, auteur des *Recherches sur les théâtres*, avait été le premier fonds de sa bibliothèque, il s'ensuit que la partie du théâtre en était la plus riche et la plus complète; cependant, ni les autres branches de littérature, ni l'histoire, n'y avaient été négligées. M^{me} de Pompadour disait : « Ma bibliothèque est petite, mais elle n'est composée que d'auteurs qui font honneur à la France. »

Une autre fois, elle écrivait à M^{me} de Lutzelbourg : « Après le plaisir de m'entretenir avec vous et mes autres amis, je n'en connais pas de plus grand que la lecture : comme les goûts changent ! à dix-huit ans, il aurait fallu me battre pour me faire lire, et encore ! »

Son bibliothécaire était l'abbé de Lagarde, parent et protégé de Collin, son homme d'affaires.

Tous ses livres reliés, selon le cas où l'usage qu'elle en faisait, en maroquin rouge, en maroquin olive ou en veau fauve, portaient tous sur le plat une plaque dorée formée d'un écusson aux trois tours, surmonté d'une couronne de marquis, et enveloppé d'un manteau ducal¹.

Voilà tout ce que j'ai pu recueillir de faits et de renseignements sur les vues, les goûts, les occupations et les plaisirs de M^{me} la marquise de Pompadour, cette femme singulière et singulièrement privilégiée, aussi vraiment reine par le pouvoir qu'on lui laissait prendre et par l'influence irrésistible de ses charmes, que la grande Catherine ou la reine de Hongrie, par les droits de leur trône.

Elle eut le bonheur de plaire au roi par l'effet du hasard, et le talent de conserver pendant vingt ans, et jusqu'à la mort, une position qui semblait grandir et s'asseoir plus solidement, à mesure que les causes qui lui avaient créé cette position, la fraîcheur, la jeunesse, cessaient d'exister.

Je laisse maintenant aux philosophes à démêler si M^{me} de Pompadour employa les ressources qui tiennent à l'agrément de la société, aux jouissances de l'esprit et à l'exercice des arts, par un amour désintéressé du

1. En recevant du roi le nom et le marquisat de Pompadour, qui s'étaient éteints quelques années auparavant en la personne de François de Pompadour, compromis dans la conspiration de Cellamare, M^{me} d'Étiolles s'était approprié en même temps les armes de cette famille qui portait d'azur aux trois tours d'argent.

grand et du beau, dans un but d'utilité, dans une espérance de gloire ou seulement pour subjuguier et retenir le roi.

Quoi qu'il en soit, et quel qu'ait été le mobile de sa conduite, M^{me} de Pompadour tient une place considérable dans l'art du XVIII^e siècle ¹.

Au fond, dira-t-on, elle avait plutôt un goût délicat mais prononcé pour le luxe, une entente heureuse et même intelligente du plaisir, qu'une connaissance éclairée des beaux-arts.

Elle a corrompu l'art français, penseront les critiques, qui ne voient dans l'école du XVIII^e siècle que les bagatelles de Boucher ou les polissonneries de Beaudouin; elle a préparé la renaissance du grand style, répondront ceux qui ont remarqué la protection spéciale qu'elle accorda à Vien, à Guay, à Mariette, et en général à tous ceux qui prétendaient faire prévaloir le principe de l'art grec et de qui les efforts ont provoqué la lutte victorieuse soutenue vingt-cinq ans plus tard par David.

Ce qu'on peut affirmer, en dehors des deux opinions, c'est que M^{me} de Pompadour fit toujours un usage splendide et souvent très-intelligent de ses grandes richesses et des sommes énormes qu'elle puisait, sans contrôle, dans le trésor. La France lui doit des institutions, Paris des monuments, et les arts une protection qui, pour n'avoir pas été toujours parfaitement judicieuse, n'en a pas moins amené d'incalculables résultats, en faisant admettre les préoccupations artistiques dans l'éducation et dans les visées des gens du monde.

Entre tous ces grands qui perdaient la France et ces parvenus qui s'en partageaient les dépouilles, M^{me} de Pompadour seule fut capable de donner à la cour un ton de grandeur et de magnificence, et à ses plaisirs un air d'utilité. Enfin, pour terminer, si les arts peuvent reprocher leur décadence au XVIII^e siècle, à son tour le XVIII^e siècle devra s'en prendre à la dissolution générale des mœurs, préparée par la Régence, et non pas à M^{me} de Pompadour qui, tout en suivant le torrent, s'efforçait encore de le diriger et de le contenir ².

ALBERT DE LA FIZELIÈRE.

1. Voir à ce sujet la belle étude donnée par M. Arsène Houssaye, dans sa collection des Portraits du XVIII^e siècle.

2. Notre collaborateur nous permettra de répéter ici que ses opinions sur l'art du XVIII^e siècle et sur M^{me} de Pompadour, lui sont en grande partie personnelles.

Note du Rédacteur en Chef.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

CHARLES-JOSEPH TRAVIÈS DE VILLERS

CARICATURISTE

L'historiographe de M. Mayeux, le dessinateur ordinaire de la Petite Bohème, Ch. J. Traviès vient de mourir à Paris. Né en 1804, à Winterthuren, dans le canton de Zurich, de parents français émigrés, Traviès fit ses études à Strasbourg, vint jeune encore à Paris, suivit les cours de l'Académie des beaux-arts, et entra dans l'atelier de M. Heim. Mais tandis qu'il modelait le torse de Cadamour, le *roi des modèles*, et qu'il inaugurait sa carrière de peintre par les portraits de ses fournisseurs, une circonstance comique vint lui révéler sa vocation de caricaturiste. Traviès avait reçu de la nature un de ces nez qui sont comme une prédestination. Un jour, à défaut de modèles, il voulut faire sérieusement son propre portrait. Il le fit, hélas ! si ressemblant, il étudia si amoureusement les contours exagérés de cet organe, il fixa avec tant de bonheur sa physionomie d'oiseau sérieux et effrayé, qu'il fut le premier à éclater de rire en la voyant.

Dès ce moment, sans quitter cependant ce qu'on nomme la grande peinture, Traviès fit paraître ces suites nombreuses de caricatures qui ont égayé toute la génération de 1830. Homme de mœurs faciles et gaies, c'était sur les lieux mêmes qu'il allait étudier ses types de chiffonniers ou de buveurs émérites. A Mont-Parnasse, le bal de la *Girafe*, rendez-vous des croque-morts en goguette, se rappelle encore ses écarts, et le cabaret des *Deux Éléphants* lui a fourni plus d'une fois des types curieux et finement saisis de marchands d'habits, et de la race, aujourd'hui éteinte, des cochers de cabriolet.

Ainsi que nous le disions plus haut, Traviès est le créateur des Mayeux.

M. Ch. Baudelaire, dans une étude sur quelques caricaturistes français, raconte « qu'il y avait à Paris une sorte de bouffon physionomane nommé Léclair, qui courait les guinguettes, les caveaux et les petits théâtres. Il faisait des têtes d'expression, et entre deux bougies, il illuminait successivement sa figure de toutes les passions. Cet homme était très-mélancolique et possédé de la rage de l'amitié. En dehors de ses études et de ses représentations grotesques, il passait son temps à chercher un ami, et quand il avait bu, ses yeux pleuraient abondamment les larmes de la solitude. Cet infortuné possédait une telle puissance objective et une si grande aptitude à se grimer, qu'il imitait à s'y méprendre la bosse, le front plissé d'un bossu, ses grandes pattes simiesques et son parler criard et baveux. Traviès le vit et Mayeux fut créé.

« Il est bon d'avertir les collectionneurs que, dans les caricatures relatives à Mayeux, les femmes qui, comme on sait, ont joué un grand rôle dans l'épopée de ce Ragotin galant et patriotique, ne sont pas de Traviès ; elles sont de Philippon, qui avait l'idée

excessivement comique, et qui dessinait les femmes d'une manière séduisante, de sorte qu'il se réservait le plaisir de faire les femmes dans les *Mayeux* de Traviès. »

Traviès fut, en 1834, l'un des collaborateurs les plus actifs de la *Caricature* et du *Charivari*, que venait de fonder Philippon. Il collaborait avec J.-J. Grandville et Eug. Forest, à ces grandes pages où la verve de la satire et le comique de l'intention, faisaient pardonner souvent l'insuffisance d'une exécution hâtive.

Nous citerons, parmi les nombreuses séries qu'il a lithographiées lui-même, des titres de romances et de chansons populaires : la *Galerie physiologique* restée célèbre par le portrait de ce Titi le Galocheur, employé aux trognons de pomme au théâtre des Funambules ; le *Miroir grotesque*, suite de personnages à têtes d'animaux dans le genre de Grandville ; les *Contrastes*, galerie mimique et physiologique ; des *Scènes de mœurs* ; les *Rues de Paris* ; *Comment on dîne à Paris* ; les *Doubles visages* ; les *Transfigurations* ; et des scènes d'*Ivrognes* dont l'un prononce ce mot devenu historique : Et on dit qu'un verre de vin soutient l'homme : en voilà trente que j'avale, et je ne peux plus me soutenir ! »

Traviès a illustré en compagnie d'Eustache Lorsay, les romans de Balzac au moment où parurent les livraisons à 20 centimes ; il y dépensa beaucoup de talent, et ses types de recors et de chevaliers d'industrie qui sont gravés sur bois avec soin, resteront parmi ses meilleures créations.

C.-J. Traviès a eu rarement occasion d'envoyer de ses œuvres aux expositions. Cependant, en 1848 et en 1855, il exposa le « portrait de mademoiselle E. J., dessin, » et en 1853, « *Jésus et la Samaritaine*, » tableau religieux commandé par le ministère d'État.

Nous ne connaissons de C.-J. Traviès que ses caricatures et des dessins au crayon noir ou au fusain, exécutés avec énergie, et représentant des types populaires fortement accusés ; ses lithographies sont en général d'un crayon timide et d'un effet qui manque de franchise. Elles rappellent celles de Pigal, et sauf la série des *Mayeux*, dans laquelle il montra un remarquable sentiment du grotesque dans le dessin et plus encore dans les légendes qui l'accompagnaient, elles nous paraissent aujourd'hui bien pâles et d'un comique bien modéré auprès de celles de Daumier et de Cham.

PH. BURTY.

PEINTURE DU XV^e SIÈCLE

NOUVELLEMENT DONNÉE AU MUSÉE DE JEANNE DARC, A ORLÉANS.

La Société archéologique du Loiret a commencé, il y a trois ans, de réunir dans une collection spéciale les objets d'art ou d'antiquité relatifs à l'héroïne qui fit lever, en 1429, le siège d'Orléans. Telle est l'origine du Musée de Jeanne Darc. Diverses circonstances ont favorisé la naissante collection, parmi lesquelles nous devons signaler tout d'abord le zèle dévoué de son habile et savant directeur, M. Manteuffel. On sait que le Musée de Jeanne Darc possède actuellement le fragment de tapisserie représentant l'arrivée de la Pucelle à Chinon, fragment qui lui a été donné par M. d'Azeglio. Cette relique, à elle seule, forme déjà, et surtout réunie à un certain nombre d'autres monuments, un joyau assez notable.

Vers le mois de juin 1859, une dame orléanaise, amie des arts et de son pays, légua au Musée de Jeanne Darc la peinture qui fait l'objet du présent article. Le tableau en question avait été trouvé en Allemagne et acheté par le mari de cette dame, avec l'intention d'en enrichir un jour sa ville natale. « Après avoir fait partie de la galerie célèbre

du comte de Bruhl, il a appartenu à un habitant de Nuremberg ; puis il a été pendant de longues années dans la collection de M. le conseiller d'État de Martinengo de Wurtzbourg ; or, voici dans quels termes les catalogues de ces collections le désignent : *Jeanne Darc, ou la Pucelle d'Orléans, à cheval ; un ange tient un casque au-dessus de la tête de la guerrière. La tête du cheval est ornée de plumes de couleurs rouge, jaune, bleue et blanche, qui sont celles de la ville d'Orléans.* (Ces quatre couleurs se retrouvent en effet dans les armes de la ville d'Orléans, qui porte de gueules à trois cœurs de lis d'argent, au chef cousu d'azur, chargé de trois fleurs de lis d'or.) Au commencement de ce siècle, Schiller, qui venait de faire représenter son drame de *Jeanne Darc* (1804), se rendit à Wurtzbourg exprès pour le voir, et après l'avoir examiné, il modifia le costume de la Pucelle dans deux actes. » Ainsi s'exprime l'auteur d'une intéressante notice, publiée par les journaux il y a quelques mois. L'écrivain que je cite, adoptant l'opinion des premiers juges, souscrit à son tour aux mêmes conclusions. Il se félicite hautement d'avoir pu joindre ce second monument au fragment de la tapisserie, avec un semblable honneur et une attribution analogue.

Vivement ému et charmé à la première annonce de cette découverte, j'ai saisi avec empressement une récente occasion d'examiner directement la peinture dont le musée d'Orléans vient de s'enrichir.

Une obligation essentielle, toutefois, s'impose à ma conscience et à mon témoignage. C'est de déclarer qu'à mes yeux, l'attribution que l'on a faite de ce tableau à notre héroïne française, n'est nullement acceptable. A défaut d'une reproduction gravée, que aurions voulu pouvoir mettre sous les yeux du lecteur, j'essaierai de rendre compte, aussi fidèlement qu'il me sera possible, du monument original. Je m'efforcerai de répondre aux arguments qui ont pu induire à voir dans cette image une représentation de la Pucelle. Mais le résultat principal que j'ai en vue, n'est point une œuvre de discussion ni de polémique. Aller droit au but me sourirait davantage, en essayant de montrer, non point ce que ne représente pas ce monument, mais ce qu'il représente, et l'intérêt qu'il peut offrir.

Ce tableau consiste en un panneau de divers ais de bois, haut de 4 mètre 80, sur 90 cent. environ, encadré dans une bordure moderne. Le sujet est peint à l'huile, autant que j'en ai pu juger, avec emploi de l'or métallique délayé ou en feuille. On peut le comparer, sous ce rapport, au portrait de J. des Ursins, le chancelier, qui se conserve au Louvre, et que l'on donne à Jean Fouquet, peintre de Charles VII et de Louis XI. Le sujet nous montre un personnage armé de toutes pièces et dont le sexe présente une première question à résoudre.

Ce personnage est à cheval et brandit une épée nue. La tête du cavalier a une importance remarquable, prédominante ; le corps, trop petit, est disproportionné, presque jusqu'au grotesque. L'artiste semble avoir non-seulement subordonné mais sacrifié les membres au profit de la tête, seule traitée dans le nu, siège de la pensée et de la dignité du héros. Le visage séduit la vue par un singulier caractère de beauté juvénile, un peu mignarde, et noble autant qu'il a dépendu de l'auteur. Le galbe facial se présente de trois quarts ombragé de cheveux blonds qui ne sont ni longs ni courts, mais pendants jusqu'au cou seulement et sur la nuque. La tête est ceinte d'un *chapeau* ou bandeau de perles en torsades, enrichi sur le devant d'un beau joyau d'orfèvrerie. Il existe à Stuttgart une miniature, peinte en 1457 dans un manuscrit¹, qui représente le jeune

1. Voyages d'Ehingen, publiés à Paris avec traduction et figures, 1855, in 4°.

Ladislas VI, roi de Hongrie, mort à dix-sept ans, fiancé à Madeleine, fille de Charles VII, roi de France. Ce portrait de Ladislas offre, avec la tête qui nous occupe, une remarquable analogie. Cette tête est nimbée de deux cercles ou cerceaux accouplés en doubleaux. Quelques traits lumineux rayonnent de la tête à ce nimbe, intérieurement dentelé de petites arcatures. Un ange, très-petit, ailé de blanc et de vermeil, vêtu de jaune, descend de l'angle droit supérieur du tableau. Les nuages bleus en volutes onnées d'où il sort, sont d'un roide extrêmement gothique, et, pour le modelé, ressemblent, sauf la couleur et leurs bords dentelés, à des *oublies* ou *plaisirs*. Il tient à la main un *heaume*, et se dispose à faire l'office d'*écuyer* céleste. Il ne manque effectivement que cette pièce de tête au *chevalier* déjà lancé au galop et l'épée au poing.

Au-dessous du guerrier se voit une lance brisée et un ossement humain¹. Le paysage, très-court, montre une forêt ou verger, c'est-à-dire des arbres à fruit, roides et serrés, *secundum artem*; puis une échappée de campagne. La tête, il est très-vrai, peut laisser en doute, au premier examen, sur le sexe du personnage. Les saints, en effet, sous la touche mystique des artistes du moyen âge, présentent fréquemment le type d'une suavité spéciale, où l'esprit pur domine, sans distinction marquée d'un autre ordre. Or le nimbe caractérise jusqu'à l'évidence, ici, le héros hagiographique. Mais le doute cesse à l'armure essentiellement masculine. Jamais peintre n'a pu représenter sous ces lignes une *femme* armée.

L'ange du haut ne peut pas être, comme on l'a cru, le saint Michel qui apparut à Jeanne Darc. Cet archange, dans l'art et dans la légende, affecte toujours l'aspect d'un adolescent. L'ange ici a les traits d'un enfant. Je ne pense pas non plus qu'on puisse s'arrêter aux quatre couleurs des plumes qui décorent la tête du cheval, pour y voir un emblème héraldico-historique. L'auteur de ce tableau a peint en *or métallique*, non-seulement l'armure du chevalier, mais les fers des deux pieds de devant de la monture, qui se voient par-dessous tout entiers. Or le *jaune* n'existe pas au blason : ce sont des fleurs de lis *d'or* que la ville d'Orléans portait dans ses armes. Si donc l'artiste avait voulu reproduire ce métal héraldique, il aurait mis une plume *d'or* au cheval, et non une plume *jaune*.

L'artiste, d'ailleurs, évidemment n'a voulu peindre ni Orléans, ni les Anglais, ni Jeanne Darc; car il a négligé le moyen si simple qu'il eût, je crois, employé inévitablement en ce cas, pour exprimer sa pensée. Ce moyen n'est autre que l'inscription littérale. Le nom de la Pucelle, ou l'équivalent, se lit en toutes lettres sur la tapisserie d'Azeglio, sur la statuette de M. Carrand, sur les miniatures peintes dans les manuscrits du xv^e siècle. Je ne vois ici rien qui signifie clairement la Pucelle, ni Orléans, ni les Anglais.

Le panneau du Musée de Jeanne Darc représente, je crois, un Saint-Georges²; saint-Georges, le bon chevalier, le patron de la milice. Son aspect, ses dimensions paraissent indiquer un tableau qui, dans l'origine, a pu décorer l'oratoire de quelque gentilhomme, ou la chapelle d'une confrérie militaire. L'exécution générale est soignée, rare, précieuse, et la tête du saint impressionne par un sentiment de beauté remarquable. Le style du travail, conformément à la provenance de l'œuvre ainsi qu'à la tradition, dénote fort bien l'Allemagne. La forme, ou la *mode*, quant à l'armure, surtout en

1. L'os maxillaire inférieur, symbole de la victoire remportée à la guerre. Le *crâne*, ou *tête de mort*, était au moyen âge un autre symbole, très-distinct moralement de celui qui précède.

2. Tel est aussi le sentiment de notre collaborateur, M. Ph. Burty, qui m'a précédé dans l'inspection de cette peinture.

ce qui concerne le *heaume*, me paraît le trait le plus propre à dater le monument. Cette date me semblerait devoir se rapporter au commencement de Louis XI¹, plutôt qu'à la fin de Charles VII, roi de France (mort en 1461). Je n'ai pu déchiffrer sur le bois aucune marque ou signe manuel de l'auteur.

Au surplus, pour l'époque à laquelle appartient certainement cette peinture, l'histoire de l'art en Allemagne est à peu près dans le même état où se trouve pour nous l'art français du xv^e siècle. Piqués par Boileau, nous nous occupons, sur l'une et l'autre rive du Rhin, à

Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.

Indépendamment du grand musée de Nuremberg, que crée en ce moment la vaste association germanique d'archéologie, il existe à Cologne, en face du dôme, une collection déjà très-nombreuse des anciens maîtres de la peinture allemande. Là, comme dans nos galeries du Louvre et ailleurs, parmi les incunables de l'art, se distinguent quelques noms et de nombreux anonymes. Là, si je ne m'abuse, l'auteur du Saint-Georges égaré parmi nous retrouverait ses pairs entre *Meister Stephan* et quelques-uns de ces maîtres inconnus qui renouent la chaîne des temps aux noms célèbres des Martin Schön et des Wohlgemuth.

VALLET-VIRIVILLE.

ENCORE LA FONTAINE DE LA PLACE LOUVOIS.

En parlant, dans un précédent volume de la *Gazette des Beaux-Arts* (tome II, p. 487), du cuivrage de la fontaine et de la transformation en parterre de la place Louvois, nous combattions cette malencontreuse idée que l'on avait déjà d'enterrer le soubassement du monument. Nous espérions qu'il suffirait d'annoncer un fait aussi énorme pour en empêcher la réalisation ; mais il n'en a rien été. Le jardinier a poursuivi imperturbablement son œuvre, et un monticule couvert de gazon arrive jusqu'au milieu de la vasque, supprimant toute la partie qui n'est pas moulurée, comme inutile sans doute, et le degré qui lui servait de soubassement. Peut-être même un jour accrochera-t-il des fils de fer à ce qu'il a laissé paraître de ce soubassement, pour le cacher alors sous les lierres de la bordure qui semble placée là tout exprès.

Ainsi à Paris, dans ce qu'on appelle si complaisamment le centre des beaux-arts, il existe une administration qui trouve indifférent de retrancher cinquante centimètres à un monument, en supprimant du même coup des formes qui, dans la pensée de ses auteurs, devaient concourir à l'harmonie générale des lignes et de la masse.

Lorsqu'il avait établi sa vasque inférieure sur un degré qui lui servait de soubassement, lorsqu'il avait profilé cette vasque de façon à la faire porter sur le sol par une partie verticale, sans moulures, M. Visconti avait eu un but : il avait voulu asseoir

1. De cette date résulte un nouvel argument pour montrer que ce tableau ne représente point Jeanne Darc. Il n'est pas impossible que la Pucelle, en France, et de son vivant, c'est-à-dire de 1429 à 1430, ait été peinte avec l'auréole de la sainteté. Mais en 1431, elle fut accusée d'hérésie et condamnée par l'Église à être brûlée pour ce grief; sentence qui fut, comme on sait, exécutée à Rouen le 31 mai de cette année. Jeanne, dès lors, ne fut une sainte pour personne, et lui rendre publiquement de tels honneurs, eût été s'exposer au sort qu'elle avait subi. La sentence de réhabilitation, prononcée en 1455, ne lui rendit pas son premier prestige. La Pucelle fut amnistiée après sa mort, mais non sanctifiée. L'iniquité est pareille à la calomnie : elle brûle d'abord et de plus elle noircit. Quatre siècles ont passé sur ce martyre, et l'on peut dire que, pour la victime, l'ère de la justice commence seulement à luire de nos jours.

solidement sa fontaine, et passer par une gradation habilement ménagée, de l'aire même de la place aux parties les plus ornées de l'œuvre du sculpteur. Aujourd'hui toute cette harmonie est détruite : ce monument sort de terre, mais ne pose sur rien.

M. Visconti est mort il y a peu de temps ; M. Klagman, son collaborateur dans cette fontaine, vit encore, et tandis que l'on donne plus de finesse aux sculptures du second, en substituant le cuivrage à la peinture, on tronque l'œuvre du premier. Heureusement, il suffira d'enlever quelques tombereaux de terre pour rendre aux choses leur premier état. Mais on ne pourra aussi aisément remplacer la grille basse qui entoure le tout. Elle n'annonce en rien le style de la Renaissance qui domine dans la fontaine et, par un surcroît de fantaisie, on lui a donné la forme d'une corbeille en la renversant à sa partie supérieure. Pourquoi cette forme ? Nous concevons l'évasement d'une corbeille. Son emploi le motive, soit pour laisser échapper plus facilement une gerbe de fleurs, soit pour mieux offrir à l'œil les fruits qu'elle contient. Mais une clôture de jardin, en quoi est-il nécessaire qu'elle soit évasée ?

Puis l'on verra la singulière combinaison que l'on a été obligé d'adopter pour relier cette clôture aux supports droits et verticaux des grilles mobiles qui fermeront les entrées du parterre. Le hasard nous a fait voir le modèle de ces supports, mais nous ignorons si les grilles qui tourneront sur leurs gonds, seront aussi à surface courbe.

On avait eu primitivement l'intention de donner aux fontes cuivrées de la fontaine une patine de bronze vert antique. Appliquée à une œuvre de la Renaissance, l'idée était trop singulière pour qu'on n'y ait pas sagement renoncé. Mais l'espèce de bronze florentin que l'on voit aujourd'hui ne ressemble-t-il pas plus que de raison à du cuivre naturel ? Il serait peut-être opportun de le modifier un peu en le fonçant de ton avant que le temps et l'eau ne le verdegissent.

A. D.

Nous extrayons du *Moniteur* la liste des artistes qui ont été l'objet de nominations dans l'ordre de la Légion d'honneur à l'occasion des dernières fêtes : MM. Pasqualini, inspecteur des beaux-arts, Appert, Denuelle, Émile Lafont, et Cornu, peintres ; Alphonse Lami, statuaire ; A. Delton, inspecteur des monuments historiques ; Garnaud et Deligny, architectes ; Couveley, directeur du musée du Havre.

Ces nominations et surtout celles qui ont suivi la distribution des récompenses à la clôture du Salon, bien que justifiées, pour la plupart, n'ont pourtant pas eu l'entière approbation de l'Académie des beaux-arts. On assure que cette Académie, dans la crainte qu'on n'attribuât à sa légitime influence le choix des artistes jugés dignes de la décoration, a cru devoir décliner la responsabilité de ce choix. On dit même que des remontrances officieuses auraient été faites par elle sur ce sujet à M. le ministre d'État.

Le mérite assurément peut se rencontrer dans tous les genres ; cependant il en est de tellement secondaires, qu'il ne faut rien moins qu'une originalité illustre, un talent hors de ligne, pour justifier la décoration. C'est, dit-on, le sens des observations présentées par l'Institut, et en attendant d'être plus amplement informés, nous ne pouvons qu'en approuver la justesse.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

ON SOUSCRIT A PARIS

55, RUE VIVIENNE, AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

DANS LES DÉPARTEMENTS :

Abbeville.....	Graze.	Marseille.....	Camoin.
Amiens.....	Caron.		Virenque.
Angoulême.....	L. Goblet.	Montpellier.....	Guichard, comptable du <i>Messager du Midi</i> .
Arras.....	Topino.		Patras.
Bayonne.....	Larroulet.	Nancy.....	Peiffer.
Besançon.....	Martinez.		T. Montagne.
Béziers.....	Carrière.	Nantes.....	Forest aîné.
	Chaumas.		Petitpas.
Bordeaux.....	Duménieu.	Orléans.....	André-Bégenne.
	Maggi.	Reims.....	Brissart-Binet.
Cahors.....	Calmette.	Rennes.....	Verdier.
Chartres.....	Pétrot-Garnier.	Rouen.....	Lebrument.
Colmar.....	Geng.	Saint-Quentin.....	Doloy.
Dijon.....	Lamarche.		Alexandre.
	Crépin.		Derivaux.
Douai.....	Lemâle.	Strasbourg.....	Salomon.
	Madoux-Lucas.		Treuttel et Wurtz.
Grenoble.....	Merle.	Toulon.....	Bellue.
Laon.....	Padiez.		Demaux.
La Rochelle.....	Goût.	Toulouse.....	Ed. Lavergne.
Le Havre.....	Touroude.	Tours.....	Delpire.
	L. Quarré.	Troyes.....	Dufey-Robert.
Lille.....	Béghin.	Valenciennes.....	Lemaitre.
Loudun.....	M ^{me} Merle.	Versailles.....	Bernard.
Lyon.....	Ballay et Conchon.	Villeneuve-sur-Lot...	Duffau.
Mâcon.....	Charpentier.		

A L'ÉTRANGER :

ALLEMAGNE.		CANADA.	
Cologne.....	Lengfeld, libraire.	Québec.....	Bossange et Morel.
Aix-la-Chapelle.....		ESPAGNE.	
Francfort-sur-le-Mein.		Madrid.....	Bailly-Baillière.
Hambourg.....	Direction des postes.	GRÈCE.	
Munich.....		Athènes.....	Nast.
Sarrebruck.....		HOLLANDE.	
Vienne.....	Gerold et fils.	Amsterdam.....	L. Van Bakkenès et C ^e
		La Haye.....	Belinfante frères.
ANGLETERRE.		ITALIE.	
	Jeffs, 15 Burlington-	Florence.....	Vieusseux.
	Arcade, Peccadilly.	Gènes.....	Beuf.
Londres.....	Barthès et Lowell.	Milan.....	Dumolard.
	Hering Prentseller,	Naples.....	Dufrène.
	139 Regent-street.	Rome.....	P. Merle.
		Turin.....	Bocca frères.
BELGIQUE.		Venise, Trieste, Vérone.	Münster.
Bruges.....	M ^{me} Maignier.	PORTUGAL.	
	Brouwet, office de	Lisbonne.....	Silva.
	publicité.	RUSSIE.	
	Ferdinand Claassen.		Dufour, Mellier et C ^e .
Bruxelles.....	Decq.	Saint-Petersbourg...	Daziario.
	Muquardt.		Glarnier.
	Van der Kolk, édi-		Cluzel.
	teur d'estampes.	Moscou.....	Daziario.
	Rozex.	SUISSE.	
Gand.....	Carel.	Bâle.....	Georg.
	Desoer, D ^r du journal		Schweighauser.
Liège.....	de Liège.	Genève.....	J. Cherbuliez.
	Gouchon.		Georg.
BRÉSIL.			
Rio-Janeiro.....	Morizot.		

MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît deux fois par mois : le 1^{er} et le 15. Chaque numéro est composé au moins de 4 feuilles in-8°, sur papier grand aigle (64 pages); il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 24 livraisons de l'année formeront quatre beaux volumes de près de 400 pages.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Par an.	40 fr.
Six mois.	20 fr.
Trois mois.	10 fr.

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

Frais de poste en sus pour l'Étranger

PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine, et, dans certains cas, coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur-gérant de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,

RUE VIVIENNE, 55